# FILOZOFIA ARTEI

**Noel Carroll**

## Cuprins:

**Capitolul I : Arta si reprezentare**
Partea a I-a Arta ca reprezentare
Arta, imitatie si reprezentare
Teoria neo-reprezentationala a artei
Partea a II-a Ce este reprezentarea?
Reprezentarea picturala
Abordari traditionale asupra reprezentarii picturale
Teoria conventionalista a reprezentarii picturale
O teorie neo-naturalista a reprezentarii picturale
Reprezentarea in arta
**Capitolul II : Arta si expresia**
Partea a I-a Arta ca expresie
Teoria expresiva a artei
Obiectii la teoria expresiva a artei
Partea a II-a Teorii ale expresiei
Ce este expresia?
Expresie,exemplificare si metafora
Probleme ale teoriei exemplificarii metaforice
Este expresia intotdeauna metaforica?
**Capitolul III : Arta si forma**
Partea a I-a Arta ca forma
Formalism
Obiectii catre formalism
Neoformalism
Partea a II-a Ce este forma artistica?
Diferite perspective ale formei artistice
Forma si functia
Forma si aprecierea
**Capitolul IV: Arta si experienta estetica**
Partea a I-a Teorii estetice ale artei
Arta si estetica
Definitia estetica a artei
Doua versiuni ale experientei estetice
Obiectii asupra definitiei estetice a artei
Partea a II-a Dimensiunea estetica
Experienta estetica recapitulata
Proprietatile estetice
Identificare sau proiectare?
Experienta estetica si experienta artei
**Capitolul V: Artă, definiţie şi identificare**
Partea a I-a Împotriva definirii
Neo – Wittgensteinianism: arta ca şi concept deschis
Obiecţii aduse Neo – Wittgensteinianism-ului

Partea a II-a Două definiţii contemporane ale artei
Teoria Instituţională a Artei
Definirea artei în mod istoric
Partea a III-a Identificarea artei
Definiţie şi identificare
Identificare şi relatare istorică
Relătarile istorice: avantajele şi dezavantajele lor

# Introducere

## Ce este filozofia ?

Cuvantul "filozofie" are mai multe sensuri. Uneori oamenii iti spun filozofia vietii lor. De obicei se refera la ceva asemănător cu cele mai adanci si staruitoare credinte. Aceasta este cert o folosire acceptabila a cuvantului in limbajul obisnuit, dar este o conceptie mai larga a filozofiei decat cea de care ne vom ocupa in aceasta carte.

Desigur, ca multe alte discipline academice, filozofia poate fi abordata in mai multe feluri. Adica, sunt mai multe scoli diferite de filozofie , precum existentialismul, fenomenologia, marxismul, deconstructionalismul, si asa mai departe. Desi sunt inrudite in anumite privinte, diferitele scoli de filozofie academica deseori au obiective si accentuari diferite. Tipul de filozofie ce noi vom explora in aceasta carte este adesea numit filozofie analitica. De fapt, titlul acestei carti poate fi mai precis "Filozofia Analitica a Artei : O Introducere Contemporana". Aceasta carte este o introducere in unele din tehnicile si problemele centrale majore ale filozofiei analitice a artei.

Dar ce este filozofia analitica? este o scoala de folozofie in primul rand practicata in lumea vorbitoare de engleza. Astfel, este uneori numita filozofia "Anglo-Americana", desi este oarecum o eticheta ce induce in eroare, deoarece nu este nici pe departe singura forma de filozofie academica in lumea vorbitoare de engleza. Totusi, este o scoala proeminenta, unii ar spune ca este scoala dominanta, de filozofie vorbitoare de engleza, exercitand o influenta considerabila in de-a lungul secolului douazeci. Dar acest lucru sugereaza doar "unde" si "cand" in filozofia analitica. "Ce" ramane sa fie explicat.

Aceasta scoala a gandirii se numeste filozofie analitica. O prima interbare este : "Mai exact ce analizeaza aceasta scoala de filozofie?". Simplificand drastic, am putea spune ca ceea ce analizeaza filozofia analitica sunt concepte. Din aceasta cauza se mai numeste si analiza conceptuala. Desi din acest moment in istorie, multi filozofi vor argumenta ca folozofia analitica nu face doar atat, pentru a introduce aceasta tema, putem spune ca ceea ce multi filozofi analitici au incercat sa faca acest lucru in trecut si că ceeea ce multi continua sa o faca si astazi. Ei analizeaza concepte.

Conceptele, desigur, sunt fundamentale vietii umane. Conceptele organizeaza practicile noastre. Conceptul unei persoane, de exemplu, este central unei multitudini de practici, inclusiv politica, moralitatea, legea si asa mai departe. Conceptul unui numar este fundamental matematicii, in timp ce conceptul de cunoastere este indispensabil de-a lungul celei mai largi game de activitati umane. Fara astfel de concepte, activitatile in cauza ni ar exista. De exemplu, fara conceptul unei persoane, moralitatea cum o stim noi nu ar mai exista pentru ca ea este legata de persoane, nu lucruri.

Intr-un mod sumar de a caracteriza filozofia analitica putem spune ca se preocupa cu analiza conceptelor ce sunt esentiale practicilor si activitatilor umane, incluzand nu numai pe cele de cercetare, precum stiinta, dar si eforturile pragmatice precum guvernarea. Filozofii analitici in aceasta privinta ar putea sa se intoraca la Socrate, ce batea starzile Atenei intrebandu-se "Ce este cunoasterea?" si "Ce este dreptatea?" in moduri ce subminau obisnuitul si raspunsurile multumitoare la aceste

interbari, astfel pregatind drumul, ar spune filozoful analitic ( intr-un ton putin laudaros ), pentru mai multe analize riguroase.

Aceia dintre voi ce s-au uitat peste buletinele informatice ale facultatii probabil au observat ca segmentul filozofiei este plin de titluri de genul "filozofia _____". Spatiul liber este de obicei completat cu numele unui alt domeniu - precum filozofia stiintei, sau a logicii, a artei, dreptului, istoriei si asa mai departe. Filozofia in general pare sa fie filozofia a ceva. Dar ce fel de ceva?

Acel ceva este o practica, precum dreptul sau religia. Deseori este o practica implicata in dobandirea cunoasterii - precum fizica, psihologia, istoria. Dar poate fi si o activitate practica, precum etica. Filozofia incepe cand oamenii implicati in practicile relevante devin constienti de sine - cand incep sa se intrebe ce este ceea ce fac ei sau la ce se gandesc cu adevarat.

Adica, fiecare din aceste practici isi organizeaza sfera de desfasurare in ce priveste anumite concepte, ce sunt aplicate in functie de anumite criterii. In plus, fiecare din aceste practici folosesc anumite modalitati periodice de judecata - anumite cai de legare a conceptelor - modalitatile ce sunt adecvate pana la realizarea obiectivelor practicii in discutie. Aceste concepte si modalitati de judecata sunt ceea ce fac practica posibila - ele sunt ceea ce, sa zicem asa, constituie practica. Astfel de concepte si modalitati de judecata analizeaza filozofia analitica.

Pentru a fi mai concret, ganditiva la drept. Este o practica. Poseda un numar mare de concepte cheie - concepte fara de care nu s-ar mai practica dreptul. Un astfel de concept, destul de evident, este notiunea de lege in sine. Ce este o lege? In urma caror conditii - conform caror criterii - clasificam noi o hotarare drept lege? Acesta este genul de intrebare pe care practicienii in domeniu o pun cand devin constienti de practica lor. Este momentul in care filozofia legii i-a avant.

Intreband "Ce este o lege?" diferite optiuni trebuiesc explorate. Este o lege doar ceea ce un consiliu corect numit decide ca este o lege in conformitate cu anumite proceduri stabilite? Sau este o lege - o lege veritabila - astfel incat trebuie sa fie compatibila cu adanci principii - probabil adanci principii constitutionale sau morale, ce implica drepturile omului? Ce argumente pot fi aduse in numele acestor optiuni diferite?

Astfel de intrebari, de la sine inteles, sunt inutile. Ele pot fi importante cand, de exemplu, cineva sustine ca o lege este ilegala. Desigur, a pretinde ca legea este ilegala - adica este impotriva legii - ne aduce in pragul paradoxului. Pentru a rezolva astfel de paradoxuri si nedumeriri, ce se ivesc adesea in practicile noastre, trebuie sa ne uitam atent la conceptele noastre. Aceasta fiind vocatia filozofiei analitice.

Cand pun intrebari precum "Ce este o lege?" filozofii analitici, printre alte lucruri, incearca sa identifice criteriile pe care le folosim la categorisirea lucrurilor intr-un mod preferabil altuia. Uneori este considerat un simplu joc decuvinte. Totusi cand consideram cat de multe tin de intrebarile de categorisire, pare ca filozofii analitici sunt in general mai putin naivi decat cei ce le discrediteaza drept "simple distrugatoare de logica".

In decursul secolului douazeci, filozofia analitica a devenit o "a doua ordine" in ce priveste investigatia. Filozofii analitici i-au, ca si domeniul lor, forme semnificative de practici umane, dar spre deosebire de savantul social, filozoful analitic nu se uita dupa tipare periodice de comportament social in practici precum filozofia fizicii, economiei sau artei. In schimb, filozoful analitic incearca sa clarifice conceptele ce fac activitatile

din domeniile relevante posibile. Filozofii analitici, cu alte cuvinte, nu incearca sa lamureasca raspunsurile la intrebari empirice precum "Cati oameni se supun legii?" ci mai degraba pun intrebari precum "De ce este nevoie pentru ca ceva sa fie considerat lege?" sau, sa formulam problema cu si mai multe ornamente lingvistive : "Ce inseamna sa numesti ceva o 'lege'?".

Fra indoiala, cunoasterea numarului de oameni ce se supun legii este crucial pentru planificarea politicii sociale. Dar a descoperii ce este o lege, sau incercarea de a face acest lucru, este de asemeni un proiect important, intrucat daca ignoram aceasta intrebare, vom ramane intrebandu-ne daca practica noastra este inteligibila - daca are rima sau temei. Prin interogarea conceptelor adanci ce organizeaza practicile noastre - ce le fac posibile - filozoful analitic incearca sa dezvaluie ce sens au acele tractici. Acesta nu este singura forma imaginabila de filozofie, dar este o forma semnificativa. Intradevar, filozofii altor scoli trebuie sa fie filozofi analitici cel putin o parte din timp. De exemplu, filozoful marxist trebuie sa se intrebe "Ce este exploatarea?".

Probabil notiunea ca ceea ce fac filozofii analitci este sa analizeze sau clarifice concepte, la inceput ti se pare oarecum obscura. In ceea ce urmeaza se spera ca sentimentul de obscuritate va fi potolit. Totusi, chiar si in aceasta situatie, ideea de clarificare a conceptelor nu ar trebuii sa va fie total straina, intrucat in ultimele pagini am analizat un concept - anume, conceptul de filozofie analitica. In masura in care ati urmarit discutia de pana acum, ati facut primii pasi ca filozofi analitici. Daca doriti sa stiti mai multe despre subiect, lucrurile merg foarte bine.

## Filozofia analitica a artei

Filozofia analitica analizeaza conceptele fundamentale practicilor noastre. Arta este o forma frecventa de practica umana. Unii au sustinut ca toate socitatile umane dau semne de activitati artistice. Scopul filozofiei analitice a artei este sa exploreze conceptele ce fac crearea si gandirea despre arta posibila. Unele dintre aceste concepte includ : conceptul de arta in sine, precum si conceptele de reprezentare, expresie, forma artistica si estetica. Acestea vor fi discutate pana la un punct in aceasta carte.

Dar sunt si alte concepte peste care filozoful se poate uita, precum interpretarea, creativitatea si valoarea artistica, printre altele. Un filozof al artei se poate concentra asupra unor anumite forme de arta - intreband "Ce este literatura ( dansul, muzica, filmul, teatrul si asa mai departe )?". Sau ar putea explora conceptele unor anumite genuri de arta, precum fictiunea, comedia, tragedia, poezia si altele. Toate acestea si multe altele sunt conceptele pe care filozofia analitica a artei le ia drept subiect.

Ca si in cazul filozofiei legii si filozofiei artei, a ajunge sa intelegem aceste concepte este o contributie importanta la viata practicilor in care figureaza deseori constitutiv. Am sugerat cat de important este conceptul legii pentru practicile de jurisprudenta. In mod similar, conceptul de arta este fundamental practicilor noastre artistice. Fara a avea idee de cum sa clasifice anumite obiecte si performante drept lucrari de arta, Muzeul Modern de Arta nu ar stii ce sa colectioneze, Fundatia Nationala de Arta

nu ar stii cui sa dea bani, iar guvernul Statelor Unite nu ar stii care institutii merita reducere de taxe pentru conservarea trecutului nostru artistic. Fara o intelegere a conceptului de arta, nici macar economistii nu ar stii cum sa evalueze afirmatii empirice precum "Arta este o componenta semnificativa pentru prosperitatea financiara a orasului New York".

Dar mult mai important decat precedentele intrebuintari "oficiale" ale conceptului de arta este rolul pe care conceptul il are in comertul nostru personal cu lucrari de arta, intrucat cum reactionam la un obiect – interpretativ, apreciativ, emotiv si evaluativ – depinde decisiv daca il categorisim drept lucrare de arta sau nu. Sa presupunem ca dam peste un cuplu asezat pe laturile opuse ale unei mese de lemn, uitandu-se insistent unul la celalat. In mod normal nu le-am da atentie, sau i-am evita cu privirea din politete. Dar daca categorisim situatia drept lucrare de arta – precum performance-ul "Trecerea Noptii (Night Crossing)" de Marina Abramovic si Ulay – reactia noastra ar fi cu totul alta. Am cerceta atent scena fara pic de rusine, am incerca sa o interpretam, probabil din privinta a ce spune despre viata si relatiile umane. Am icerca sa o situam in istoria artei, comparand-o cu alte lucrari de arta din diferite genuri. Am medita la ceea ce exprima si ce sentimente starneste in noi, si am evalua-o – probabil laudand-o pentru ca ne-a atras atentia catre experiente neglijate, pentru ca ne-a emotionat, sau pentru ca si-a spus punctul de vedere cu o uimitoare economie de mijloace. Sau poate am critica-o pentru ca este plictisitoare sau banala. Dar in orice caz, este clar ca odata ce categorisim situatia drept lucrare de arta, reactia noastra la ea va fi radical diferita de modul in care privim cupluri asezate comparabil in lumea "reala".

Sau ganditiva la operatiile chirurgicale. In cursul vietii de zi cu zi nu le consideram drept alternative unei seri la opera. Dar cand astfel de operatii sunt incorporate intr-un performance ca in lucrarea "Image/New Image or the Re-icarnation of Saint Orlan" si categorisim chirurgia plastica a lui Orlan drept lucrare de arta, vedem totul intr-o lumina diferita. Observam aranjamentul interesant de culoare al uniformelor chirurgilor si intrebam despre semnificatia deciziei lui Orlan de a se opera – ce spune despre societate, despre femei, despre identitatea personala, despre istoria artei si idealurilor de frumusete feminine gasite acolo? Adica reactionam la evenimet complet diferit de cum am fac-o daca am asista la o operatie obisnuita de bila. Incercarea de a interpreta semnificatia unei operatii tipice de bila este ne la locul ei, dar incercarea de interpreta o lucrare de arta este de obicei potrivita. Cu toate acestea interpretarea aici depinde daca clasificam sau nu subiectul in discutie drept lucrare de arta – daca aplicam corect conceptul de arta la ea.

Astfel clarificam ca acest concept de arta nu este o simpla problema de contabilitate academica fada. Sade in inima practicilor noastre artistice, intrucat categorisirea candidatilor ca lucrari de arta ne pune in pozitia de a mobilize un set de reactii artistice ce sunt componenta primara a activitatilor noastre ca privitori, ascultatori si cititori. Pentru a juca jocul, trebuie sa manuim conceptul de arta. Si este treaba filozofiei analitice a artei sa fie sigura ca acest lucru se va intampla prin reflectarea asupra conceptului de arta si articuland elementele lui intr-o maniera cat mai precisa.

Dupa cum a fost indicat, conceptul de arta nu este singurul de care sunt preocupati filozofii analitici ai artei, desi pentru cauzele specificate, este unul central. Reprezentarea, expresia, forma artistica, experienta estetica si proprietatile estetice sunt de asemeni de mare interes. In consecinta, mare parte acestei carti va fi petrecura

analizand aceste sase concepte. Alte concepte ar fi putut fi alese pentru analiza, totusi pentru un text de o asemenea lungime, acestea ar trebuii sa ofere studentului o introducere utila in domeniu.

## Analizand concepte

Expresia “analizand concepte” a fost pusa in aplicare considerabil in aceasta introducere. Dar ce implica? Cum analizezi concepte? Intrucat mult timp va fi petrecut analizand concepte, cateva comentarii de inceput pot fi folositoare.

Ca marea majoritate a controverselor in filozofie, exista o dezbatere substantiala despre ce sunt conceptele si cum sa le analizam. Totusi exista o abordare standard (desi vom vedea in Capitolul 5 ca nu este universal acceptata). Putem numii aceasta abordare standard o “metoda de conditii necesare si suficiente”. Incepe prin descompunerea conceptelor in conditii necesare si suficiente pentru aplicare. Desi aceasta metoda este controversata, vom admite practicabilitatea ei o mare parte a textului, numai pentru ca este un puternic instrument in organizarea si ghidarea cercetarilor, chiar daca in final se bazeaza pe anumite ipoteze discutabile.

Abordarea standard considera conceptele categorii. Apilcand un anumit concept la un obiect este o problema de clasificare a lui ca membru al categoriei relevante. Numirea uniu obiect lucrare de arta implica determinarea ca el intruneste criteriile sau conditiile necesare pentru a fi membru al categoriei. Analizarea unui concept implica descompunerea lui in parti componente, acestea fiind conditiile lui de aplicare.

Ganditiva la coneptul de burlac. Ce este un burlac? Burlacul este un barbat necasatorit. Putem descompune sau analiza conceptul de burlac in doua parti componente – barbatie si necasatorie. Pentru a fi considerat membru al categoriei burlacilor – pentru a aplica corect conceptul de burlac la un candidat – candidatul trebuie sa intruneasca doua conditii : trebuie sa fie barbat si trebuie sa fie necasatorit. Individual, fiecare din aceste conditii este necesara pentru ca ceva sa fie socotit burlac si impreuna (in comun) sunt suficiente (indeajuns) pentru a categorisii un candidat drept burlac. Analizarea conceptului de burlac este o problema de articulare a conditiilor necesare si sufuciente pentru a aplica conceptul de burlac, de exemplu vecinului.

Acesta metoda de analizare a conceptelor ar trebuii sa para o judecata sanatoasa. Cand vrei sa stii ce este ceva, precum un burlac, vrei sa cunosti (1) caracteristica sau caracteristicile genului in discutie pe care fiecare membru al categoriei le poseda; si (2) vrei sa stii ce caracteristica sau caracteristici diferentiaza membrii ai genului sau categoriei relevante de membrii altor genuri. De exemplu, daca vrei sa cunosti ce este un burlac – cum sa aplici conceptul de burlac – atunci vrei sa stii ce au in comun toti burlacii si ceea ce ii diferentiaza de alte genuri de lucruri, precum soti

Adica, vrei sa stii ce caracteristica sau caracteristici in mod necesar le au toti membrii categoriei, in asa fel incat absenta caracteristicii in discutie face imposibila apartenenta la categorie (daca vecinul ar fi casatorit, atunci nu ar fi burlac).Si vrei sa stii ce caracteristica sau caracteristici sunt suficiente sa diferentieze membrii categoriei

relevante de membrii altor categorii (daca vecinul nu ar fi casatorit, nu ar putea fi sot). Necasatoria si barbatia sunt fiecare individual conditii necesare burlaciei; impreuna aceste criterii reprezinta o conditie suficiente pentru burlacie.

Exista un mod foarte util de a expune aceste idei. Intrucat il vom folosi in intreg textul, va fi benefic s ail introducem aici. "x este o conditie necesara pentru y" inseamna ca ceva poate fi y numai daca este un x. Cineva poate fi o printesa numai daca este femeie, Dar a fi femeie nu este o conditie suficienta pentru a fi printesa. Dar este necesar, este o conditie necesara ca cineva sa fie femeie pentru a fi printesa. Cineva poate fi femeie si nu o printesa, dar nu poti fi printesa fara a fi femeie. Feminitatea este o conditie necesara pentru conditia de printesa, sau sub forma de formula : y este o printesa numai daca y este o femeie. Aici adevarul lui "y este o femeie" este o conditie necesara – o conditie invariabila – pentru adevarul lui "y este o printesa".

Totusi nu putem spune ca daca y este o femeie, atunci ea este o printesa. Feminitatea nu este o conditie suficineta pentru conditia de printesa, nu este indeajuns sa stabilim conditia de printesa. Altceva trebuie adaugat. Un posibil candidat este ca y sa fie de descendenta regala, acest lucru urmand sa fie determinat de legile tinuturilor in discutie. Atunci am putea spune ca daca y este o femeie si de descendenta regala valida, atunci y este o printesa. Adica, clauza propunerii antecedente – "y este o femei si de descendenta regala valida" – garanteaza adevarul clauzei consecvente a propunerii "y este o printesa".

In exemplul precedent, feminitatea si desendenta regala valida sunt individual conditii necesare pentru conditia de printesa si impreuna cuprind suficiente conditii pentru conditia de printesa. Rezumand aceasta informatie intr-o formula, putem spune : y este o printesa daca si numai daca (1) y este o femeie si (2) y este de descendenta regala valida.

Locutiunea "daca si numai daca" semnaleaza ca aceasta analiza propune conditii necesare (conditiile "numai daca") si conditii suficiente (conditiile "daca") pentru conditia de printesa. In mod similar, y este un burlac daca si numai daca (1) y este un barbat si (2) y este necasatorit. Aici conditiile (1) si (2) sunt fiecare in parte conditii necesare burlaciei si impreuna sunt suficiente pentru ea.

Acest gen de analiza este deseori numita o definitie reala sau esentiala. Faptul ca este o definitie a conceptului relevant ar terbuii sa fie evident. Este o definitie esentiala pentru ca incearca sa ajunga la caracteristicile esentiale ale conceptului – conditiile sale necesare si suficiente ale apilicarii. Se spune ca este o definitie reala a conceptului pentru ca spre deosebire de multa definitii din dictionare ea nu doar urmareste cum folosesc oamenii in mod obisnuit conceptul, dar pretinde ca descopera conditiile reale de aplicare a conceptului.

Veti intalnii multe definitii de acest gen in aceasta carte – pornite de la schema "x daca si numai daca y". Unele dintre ele vor include analize de reprezentare picturala si forma artistica. Va fi si un numar mare de analize propuse ale conceptului unei lucrari de arta, articulate in termini de conditii necesare si suficinete. Uneori textul se va referii la acestea drept teorii ale artei, alteori drept definitii reale sau esentiale. In fiecare caz, vorbim despre incercari de analiza ale conceptului de arta.

Aceasta scurta trecere in revista a metodei conditiilor necesare si suficiente sau, mai putin greoi, abordarea definitiei esentiale a analizei conceptului,intentioneaza sa ne dea o idee despre ce vrea sa insemne expresia " analizand concepte". In definitiv, am

folosit si vom folosii destul de mult acea notiune, si aveti dreptul la un sens concret a ceea ce ar putea implica acea abstractie. Totusi, a fost notat ca aceasta abordare a felului in care aplicam conceptele este controversata si ca pareri alternative vor fi explorate in ultimul capitol al acestei carti.

Totusi pana la ultimul capitol, vom folosi aceasta abordare a analizei conceptelor fara a ne face prea multe griji daca este adecvata. Acest lucru va poate parea neobisnuit si chiar iresponsabil, daca abordarea chiar este dezbatuta. Dar dati-mi voie sa remarc doua lucruri in ce priveste aceasta procedura.

O obiectie la adresa abordarii definitiei esentiale este ca multe din conceptele noastre sunt aplicate fara a recurge la conditii necesare si suficiente. Multe din conceptele noastre nu au conditii necesare si/sau suficiente de aplicare. Nu putem presupune ca aceste concepte ce le exploram cu ajutorul acestei metode vor fi analizabile in ce priveste conditiile necesare si/sau suficiente. Aceasta este o observatie corecta. Totusi, intrucat nu vom stii daca un concept dat este potrivit pentru acest mod de analiza pana cand il incercam, nu avem motive de a respinge aceasta abordare din start.

A doua obiectie, chiar daca metoda de definitie nu se dovedeste a fi cel mai bun mod de a intelege cum aplicam concepte, metoda tot are imensa valoare euristica. Prin "valoare euristica" ne referim la faptul ca metoda de definitie, chiar daca nu reuseste, ne poate asista in noi descoperiri. Metoda ne previne sistematic de complexitatea si bogatia fenomenului cu care ne confruntam.

De exemplu, cand un filozof de arta, ca Aristotel, sugereaza ca reprezentarea este o conditie necesara a artei, noi consideram acea ipoteza interband daca intradevar tot ceea ce noi categorisim drept arta este representational. Daca ne gandim la pictura in aer liber, vom respinge aceasta ipoteza drept prea exclusiva. Dar vom invata ceva prin refutarea acestei ipoteze. Vom invata nu numai ca teoria reprezentationala a artei este falsa, dar ca domeniul artei cuprinde mult mai multe feluri de lucruri decat au fost inchipuite in filozofia lui Aristotel si cea a descendentilor sai, iar acest lucru ne va face sa recunoastem arta nonreprezentationala in teoreticizarile ulterioare.

In mod similar, daca auzim ca expresia proprie este o conditie suficienta a artei, acest lucru ne indeamna sa intrebam daca acest criteriu alege cu adevarat sau nu doar lucrari de arta. Desigur, ca nu, deoarece in viata de zi cu zi mare parte a comportamentului este de expresie proprie – precum toanele unui copil cand ii este foame – ce nu sunt lucrari de arta, nici macar performance-uri. Astfel, respingem analiza expresiei proprie a artei deoarece este prea cuprinzatoare. Dar in aceasta instanta nu numai ca am invatat ca teoria expresiei proprie este falsa, dar ca teoreticizarile ulterioare trebuie sa fie atente la distinctia dintre expresia proprie ce este arta versus ceea ce nu este. Metoda de definitie, atunci, este favorabila unei cunoasteri a "imbinarilor" in datele pe care oricare viitoare incercare de a diseca trebuie sa o respecte.

Incercari de a analiza concepte in termeni de conditii necesare si suficiente, chiar acolo unde esueaza, incurajeaza descoperirea. Ele sistematic scot date si distinctii ce imbogatesc intelegerea noastra a artei. Ele ne trezesc la suflul si diversitatea lumii artei, in acelasi timp trasand-ui hotarele. In acest fel preocuparea filozofului de a analiza concepte poate contribuii la propria apreciere a artei in toate manifestarile ei somptoase si nemaipomenite.

## Unele particularitati ale studiului filozofic

Daca acesta este primul vostru curs de filozofie analitica, unele tehnici, modele de rationament si moduri de argumentare va pot parea neobisnuite. Acest lucru este cel mai probabil sa fie adevarat daca formatia voastra este de stiinta empirica. Dat fiind subiectul filozofiei analitice a artei – practice umane – ati putea presupune ca este un fel de stiinta sociala. Dar filozofia nu este o stiinta sociala, si a te gandii la ea in acest fel va fi frustrant pentru voi. Astfel pentru a evita astfel de neintelegeri, trebuie spus ceva la inceput despre statutul neobisnuit al filozofiei in contrast cu studiul empiric.

Filozofia nu este stiinta sociala. Acest lucru nu spune ca este mai buna sau mai rea decat aceasta. Este doar diferita. Nici nu sustine ca savantii sociali nu sunt niciodata filozofici. Dar cand sunt in forma filozofica sunt total diferiti de forma lor empirica.

Ganditiva la afirmatia empirica : este mai multa arta in Paris decat in Spokane. Sociologul stabileste aceasta afirmatie prin numararea lucrarilor de arta din Paris si din Spokane. Aceasta este o problema empirica, o problema de observatie si statistica. Dar tot acest studiu empiric sta pe o supozitie – anume aceea ca sociologii stiu cum sa aplice conceptul de arta. Cum altfel va numara lucrarile de arta? Dar determinand aplicarea corecta a categoriilor noastre de clasificare – analizand conceptul de arta – nu este o intrebare empirica.

Nu poate fi stabilita prin sondaje, facand experimente sau observatii. Problema se rezolva conceptual, reflectand asupra idei de arta. Aceasta este treaba filozofului analitic, sau a savantului social in forma filozofica. Implica clarificarea categoriilor de clasificare ce le vom folosi in organizarea observatiilor noastre empirice, dar acest lucru este diferit de strangerea de date si necesita diferite tehnici. Ar putea solicita meditarea asupra conditiilor necesare si suficiente propuse pentru statutul artei. Acest lucru nu este savarsit mergand pe teren, ci reflectand asupra cum aplicam conceptul de arta, testandul intelectual impotriva a ceea ce noi consideram ca sunt aplicatii stabilite ale conceptului, folosind chiar si experimente imaginate (precum exemple imaginate) pentru a vedea daca reconstructiile propuse ale categoriei artei se unesc cu intuitiile considerate. Desigur, intuitiile sunt anateme pentru savantii sociali, dar ele sunt hrana pentru filozofii analitici.

Ati putea spune ca acest lucru nu face diferenta intre filozofie si stiinta sociala, intrucat savantul social are acces la intuitiile relevante prin sondaje. Dar nu putem descoperii conceptul de arta prin sondaje. De ce nu? Deoarece multi oameni au credinte false despre ce este arta. In primele decenii ale secolului douazeci, marea majoritate a oamenilor considera ca picturile pot fi considerate lucrari de arta doar daca sunt reprezentari. Dar acest lucru era gresit. Un sociolog bazandu-se pe un astfel de sondaj ar numara gresit toate lucrarile de arta din Paris in 1930; el ar omite tablouri de Mondrian, Malevich, Kandinsky si altii.

Filozoful nu este interesat in a stabilii ceea ce majoritatea oamenilor considera ca este arta, desi acest lucru merita sa fie cunoscut, si ar trebui sa fim recunoscatori pentru orice informatie ce savantul social ne da pe acest subiect. In schimb, filozoful vrea sa stie cum sa aplice conceptul de arta corect sau justificabil. Dar a construii standarde de corectitudine este ceva ce multi sociologi considera in afara domeniului lor de activitate.

Deoarece filozoful analytic de arta se acupa cu o directie de studiu diferita fata de savantul social empiric, metodele sunt diferite. Pentru a reflecta asupra naturii si structurii conceptelor noastre, precum conceptul de arta, logica, definitia, experimentele imaginate, contraexemplele (inclusiv cele imaginate), si argumentul deductiv sunt uneltele de baza – decat experimentele laborator, sondajele, etnografiile, observatiile empirice si altele. Desigur, acest lucru nu neaga ca savantii sociali se pot folosi de strategiile ce sunt fundamentale pentru filozofii analitici, dar numai pentru a nota ca aceste strategii sunt sufletul filozofiei analitice, in timp ce folosirea lor este in general mai putin importanta si frecvent optionala pentru savantul social.

Un alt mod de a sugera diferenta dintre filozof si savantul social este de a spune ca filozoful este preocupat cu ceea ce trebuie sa fie cazul, in timp ce savantul social este preocupat su ceea ce poate fi cazul mare parte a timpului. Filozoful incearca sa identifice o conditie necesara a artei – o caracteristica a unei lucrari ce trebuie neaparat sa o aiba pentru a fi considerata lucrare de arta. Un savant social este incantat sa descopere ceea ce majoritatea oamenilor intr-o societate probabil vor considera arta. De aceea savantul social prefera chestionarele. Filozoful in schimb opteaza pentru logica, argumente deductive, definitii esentiale, contraexemple, si altele pentru a determina ceea ce este, indiferent de ceea ce majoritatea oamenilor sunt dispusi sa numeasca arta.

Deoarece folozofia analitica este atat de diferita de studiul empiric, multi studenti abia admisi nu au incredere in ea sau sunt nedumeriti. Metodele ei par total speculative – o treaba in totalitate a cuiva fara experienta practica. Si o speculatie fara experienta nu este incurajata in stiintele empirice; de fapt, este in general descurajata. De aceea studentii gasesc uneori filozofia analitica atat de exasperanta. Ea desfide asteptarile lor si nu este in concordanta cu pregatirea lor empirica. Daca vrem cu adevarat sa invatam ce cuprinde conceptul nostru de arta, intreaba ei, de ce nu inmanam chestionare, de ce nu facem teste sau lansam o ancheta?

Dar, dupa cum am vazut, nu toate intrebarile de acest gen pot fi rezolvate in mod empiric; unele necesita analiza conceptuala. Nici nu este corect sa presupunem ca speculatia conceptuala si studiul empiric sunt intr-o competitie fara rezultata – cum ca totul este studiu empiric, fara alte optiuni.

Analiza conceptuala poate, de fapt, complementa studiul empiric uneori – de exemplu, poate furniza savantului social conceptul de arta de care are nevoie pentru a gasi lucrarile de arta in Spokane. De asemenea, in cazuri ulterioare, unele din intrebarile noastre ar putea necesita in primul rand analiza conceptuala, in timp ce in alte cazuri, studiul empiric este indispensabil. Natura intrebarilor noastre va determina cea mai buna metoda de studiu. “Ce este pornografia?” invita analiza conceptuala; “Cata pornografie este in Glasgow?” cheama studiul empiric. Amandoua mijloacele de crecetare au scopul lor, care, in schimb, formeaza tehnicile, procedurile si modurile de judecare si argumentare distincte lor.

Din aceasta cauza studentul nefamiliarizat cu si probabil chiar suspicios la adresa metodelor de filozofie analitica, este sfatuit sa exercite putina rabdare. In timp ce studiaza in ansamblu diferitele analize din aceasta carte si ajunge sa aprecieze natura si complexitatea diabolica a problemelor ce le examinam, probabil va vedea punctul si eficacitatea tehnicilor filozofiei analitice. Daca altceva nu, filozofia analitica furnizeaza un set de puternice resurse intelectuale, aplicabile nu numai in filozofia artei, dar si altundeva.

Poate studentul nemultumit va intoarce in sfarsit resursele filozofiei analitice impotriva filozofiei analitica a artei, dand frau frustrarilor intr-un gest de razbunare ce arata ca intreaga intreprindere sade pe o eroare conceptuala. Dar atunci va deveni un filozof, intradevar, un filozof analytic.

## Structura acestei carti

Aceasta carte este impartita in cinci capitole. Primele patru capitole ale cartii au structuri paralele. Partea I a fiecarui capitol examineaza diferite teorii ale artei – analize sau definitii esentiale ale artei, expuse in termeni de conditii necesare si suficiente. Aceste teorii includ : teorii reprezentationale ale artei, teorii de expresie, teorii formaliste si definitia estetica a artei. Neajunsurile fiecarei teorii sunt apoi elaborate pana la un punct.

Totusi, in fiecare din aceste capitole este specificat ca, chiar daca conceptele ce oamenii le-au folosit pentru a definii totul si numai arta – precum reprezentarea, expresia, forma, experienta estetica si proprietatile estetice – nu reusesc sa furnizeze conditii necesare si suficiente pentru tot si numai arta, aceste concepte – reprezentarea, expresia, forma si estetica – sunt inca aplicabile la multe lucrari de arta, si, de aceea, inca indreptatesc o analiza filozofica autorizata ( indifferent de cat de adecvate sunt in definirea caracteristicilor a tot si numai artei). Astfel, in Partea a II-a fiecare din primele patru capitole sunt explorate analize de reprezentare, expresie, forma si notiune de estetica.

Ca si conceptul de arta, aceste concepte sunt de importanta majora pentru conduita practicilor noastre artistice si interactiilor cu lucrari de arta. Daca prima parte a primelor patru capitole este in primul rand critica – aducand obiectii la cele mai bine cunoscute teorii de arta – atunci a doua parte a acestor capitole este constructiva, sugerand analize la unele dinte cele mai importante categorii ce noi le folosim cand vorbim sau ne gandim la arta.

Tema dominanta, unificatoare a acestei carti este incercarea de a analiza conceptul de arta. O discutie de incercari successive pentru a furniza o analiza a artei initiaza primele patru capitole. Aceste incercari trebuie sa asigure mai degraba teorii ale artei clasifucatoare decat laudabile – teorii ce spun mai curand ce este arta decat ce ar trebui sa fie ea. Problema teoriilor laudabile ale artei este ca sunt socotite lucrari de arta doar cele ce sunt bune – adica, lucrari ce respecta anumite canoane a ceea ce ar trebui sa fie arta. Acest lucru este, desigur, problematic deoarece exista ceva numit arta proasta – vorbim despre ea tot timpul – si, in cosecinta, orice teorie despre cum clasificam obiectele si performance-urile drept lucrari de arta trebuie sa contina prostul si uratul, precum si lucrurile bune. Din pacate, un numar de teorii dezbatute aici sunt inadvertent mai degraba teorii laudabile decat clasificatoare prin natura.

Desi este o problema periodica, aceasta nu este singura problema cu teoriile enumerate in primele patru capitole. Fiecare teorie aduce si ea alte probleme vexante. In al cincilea capitol al cartii, vom intalnii atat de multe definitii nereusite ale artei incat ne vom interba daca nu cumca este o adanca problema filozofica in ceea ce priveste

incercarea de a analiza conceptul de arta in termeni de seturi de conditii necesare si/sau suficiente.

Capitolul 5 difera in ce priveste structura de celelalte patru capitole in masura in care se dedica exclusiv intrebarii de cum sa identificam sau clasificam candidatii drept lucrari de arta. Partea I-a a Capitolului 5 incepe cu propunerea ca este imposibil sa definim arta; ca lucrarile de arta sunt identificate mai degraba prin asemanari de familie decat prin definitii esentiale. Aceasta idee se numeste Neo-Wittgensteinianism. Este o sugestie tentanta, dar in final se dovedeste a fi impracticabila.

In Partea a II-a a Capitolului 5 ne intoarcem la proiectul in care incercam sa analizam conceptul de arta prin mijloacele definitiilor esentiale. In mod special, ne uitam la doua dintre cele mai discutate definitii recente ale artei : Teoria Artei Institutionale si Definitia Istorica a Artei. Amandoua teoriile au multe virtuti, dar nu s-au dovedit invulnerabile la o serie de obiectii substantiale.

Astfel, suntem din nou fara o definitie a artei. Acest lucru ne da un motiv sa ne intoarcem la sugestia, mai intai pusa in discutie de Neo-Wittgensteinieni, ca posibil metoda ce o aplicam pentru a identifica lucrari de arta nu este o definitie esentiala, ci altceva. La urma urmei, reusim sa identificam lucrari de arta cu un grad de acord uimitor de ridicat. Cum o facem? Ce determina clasificarea noastra a condidatilor drept lucrari de arta?

In Partea a III-a a Capitolului 5, naratia istorica este inaintata drept principalul mod in care sortam lucrarile de arta de alte lucruri. Aceasta nu este o problema de definitie nici de ceea ce Neo-Wittgensteinienii numesc asemanari de familie. De fapt, aceasta solutie la inevitabila interbare filozofica a modului in care identificam lucrari de arta este idea preferata a autorului. Pe de alta parte, vi s-ar parea nerusinat faptul ca voi incheia aceasta carte cu propria descoperire; la urma urmei, este unul din castigurile faptuluica am petrecut tot acest timp scriind carte. Si , in orice caz, eu cred ca naratia istorica ne da o metoda sigura de a distinge arta de nonarta.

## Scopurile acestei carti

Aceasta carte are mai multe scopuri. Primul este informational. O mare parte a teoriilor analizate in aceasta carte sunt ceea ce se poate numi canonice. Sunt teorii pe care trebuie sa le stie oricine caruia ii pasa de arta. Ele au influentat, in unele cazuri, crearea artei si aprecierea ei timp de secole iar, in alte cazuri, influenta lor sa extins tim de decenii cel putin. Intelegerea acestor teorii si a diferitelor critici ale acestor vederi este esentiala pentru oricine aspira sa devina un adevarat cetatean al lumii artei.

In acelasi timp, probabil se intelege de la sine, familiaritatea cu aceste teorii si criticile ce si le-au atras este parte din indispensabila cunoastere de operatii de care avem nevoie pentru a urma si a lua parte la discutiile contemporane in filozofia artei. Ca oricare conversatie, in special cele de un anumit grad de sofisticare, dialogul filozofiei artei necesita impartasirea unor anumite cunostinte cu ceilalti participanti la schimb. Cartea este gandita astfel incat informatiile selectate ce le contine ar trebui sa fie indeajuns

pentru un inceput. Este departe de a fi o trecere in revista cuprinzatoare a fiecarui subiect demn de atentia unui filozof de arta. Dar va ofera suficient acces in domeniu.

Pe langa furnizarea de informatii, cartea incearca sa fie si o introducere in tehnicile filozofiei analitice. Citind aceasta carte, speram ca, veti putea intelege cum sa analizati concepte, cum sa investigate critic definitii propuse, cum sa va ganditi la exceptii ale teoriilor, cum sa argumentati punctele de vedere in care credeti si asa mai departe. In fond, desi o mare parte a tehnicii prezentate in aceasta carte este critica, scopul cartii este sa va dea posibilitatea de a va construi propriile abordari la si teorii ale conceptelor de arta, reprezentare, expresie, forma artistica, estetica si multe altele. Mai este mult loc de imbunatatire in filozofia artei si in mod inevitabil generatia noastra va trebui sa duca discutia la urmatorul stadiu de dezvoltare filozofica.

Mai trebuie spus un ultim lucru despre tehnica filozofica expusa in aceasta carte. O mare parte a acestei tehnici este critica prin natura. Multe din deprinderile ce aceasta carte le exercita implica moduri de a arata ca teoriile si punctele de vedere sunt gresite. Aceste accent pus pe critica poate duce la indoieli. Va poate parea uneori nici mai mult nici mai putin decat o cearta intre avocati pe seama pedanteriei judiciare. Iar acest lucru poate lasa trista impresie ca filozofia artei este nimic mai mult decat distructiva, o invitatie la cinism.

Totusi, este important sa nu uitam ca intelegerea si cunoasterea au avansat cu ajutorul cinismului. Refutarea unei teorii iti spune nu numai ca este gresit sau inadecvat (final de poveste). Iti da si o idee depre ceea ce ramane de facut. Notand ceea ce o teorie a omis sau neglijat ne dam seama de ce nu terbuie omis sau neglijat data viitoare. Unele insuficiente ale teoriei reprezentationale ale artei, dupa cum veti vedea, pregatesc drumul din punct de vedere intelectual pentru teorii ale artei formaliste si expresive. In acest fel, critica se poate adauga pozitiv si energetic la achizitia sporita de cunoastere.

De asemenea, criticarea unei teorii sau analize a unui concept nu numai ca te informeaza despre slabiciunile ei, dar si despre punctele forte, ce le poti incorpora, probabil prelucrate, in propriile analize. Metoda nararii istorice sustinute la finalul Capitolului 5, de exemplu, profita cu siguranta de pe urma, in acelasi timp modificand critic, esentei Neo-Wittgensteiniene ce spune ca indentificarea artei ar putea sa nu fie o problema de definitie esentiala. Critica filozofica nu este numai distructiva; poate fi de asemeni constructive si productiva.

Este profitabil san e gandim la filozofii comparativ – sa cantarim minusurile si plusurile ideilor rivale impotriva fiecareia. Chiar si punctele de vedere gresite pot rezolva o parte din enigma, punand pozitiile competitoare una langa alta putem deosebi paiele de grau, astfel separand elementele de sinteza mai promitatoare. Teoriile filozofice deseori se dezvolta dialectic. Fiecare pas inainte implica respingerea unor parti din precedentele filozofii si asimilarea altor parti. In orice caz, critica este motorul ce urneste evolutia filozofica si nu ar trebui interpretata gresit drept neinsemnata. Este o parte integrala a intregii filozofii analitice, inclusiv filozofia analitica a artei.

Bun venit in dialectica.

# CAPITOLUL I

# Arta si reprezentare

**Partea a I-a  Arta ca reprezentare**

**Arta, imitatie si reprezentare**

**Teoria neo-reprezentationala a artei**

**Partea a II-a  Ce este reprezentarea?**

**Reprezentarea picturala**

**Abordari traditionale asupra reprezentarii picturale**

**Teoria conventionalista a reprezentarii picturale**

**O teorie neo-naturalista a reprezentarii picturale**

**Reprezentarea in arta**

**Sumarul capitolelor**

**Note explicative**

**1**

# Partea a I-a
# Arta si reprezentare

## Arta, imitatie si reprezentare

Primele teorii cunoscute ale artei in filozofia occidentala au fost propuse de catre Platon si elevul sau Aristotel. Forma artistica ce ii interesa in mod special era drama. In scrierea sa "Republica", Platon a prezentat un proiect pentru un stat ideal. In cursul contrarii utopiei sale, el a argumentat ca poetii – in special dramaturgii – ar trebui scosi in afara legii. Pentru a justifica excluderea poetilor dramaturgi din statul ideal, Platon trebuia sa dea explicatii. Explicatiile gasite de Platon aveau a face cu ceea ce el considera a fi natura dramei. Potrivit lui Platon, esenta dramei era imitatia – simularea aparentelor. Adica, in piese actorii imita actiunile celor reprezentati. In "Medea", de exemplu, actorii imita o discutie. Platon considera acest lucru problematic in primul rand pentru ca el credea ca aparentele fac apel la emotii si ca starnirea sentimentelor este periculoasa din punct de vedere social. Cetatenii emotionali sunt cetateni instabili, gata sa fie stapaniti mai degraba de catre demagogi de cat de bunul simt.

Argumente ca cele ale lui Platon impotriva poeziei sunt auzite si astazi cand vine vorba de discutiile mass mediei. Nu se spune des ca TV-ul cu imaginea sa seducatoare – aparentele sale seducatoare – produce un electorat nechibzuit. Proiectat cu grija, atragand visual, anunturile politice fac mai degraba apel la emotiile alegatorilor decat la intelepciunea lor. Daca Platon ar fi trait in zilele noastre, probabil ar fi dorit cenzurarea anunturilor politice din aceeasi cauza pentru care ar fi interzis poezia dramatica.

Aristotel, insa, considera cauza lui Platon exagerata. Desi era de acord ca drama provoaca un raspuns emotional din partea spectatorilor, nu credea ca drama face doar atat. Tragedia evoca compasiune si frica in spectatori, dar, spunea el, o face pentru scopul catharsis-ului – adica, pentru scopul purificarii emotiilor. Intelesul lui "catharsis" este dezbatut intre carturari. Unii afirma ca inseamna "clarificarea" emotiilor; altii ca inseamna "purificarea"lor; si totusi sunt unii ce considera ca inseamna "evacuarea" lor. Dar, cu toate acestea, este clar ca Aristotel considera ca drama stimula reactii emotionale pentru o cauza benefica, chiar daca nu suntem siguri in privinta naturii cauzei ce o avea in gand.

Pe deasupra, Aristotel mai considera ca Platon gresise presupunanad ca drama nu se adresa mintii publicului. El sustinea ca oamenii pot invata din imitatii, inclusiv cele dramatice, de asemenei castigarea de cunostinte din imitatii este o sursa majora de placere pe care spectatorii o obtin din pasiunea de a merge la spectacole. Anume, Aristotel considera ca din poezia dramatica, spectatorii si cititorii pot invata despre relatiile umane – despre cum este probabil sa se produca evenimentele umane odata ce anumite forte se pun in miscare (de exemplu, odata ce o femeie puternica si inventiva precum Medea este parasita pentru rivala sa mai tanara). Astfel, Aristotel sustine implicit ca este destul bine in drama pentru ca noi sa incetam a folosi recomandarea lui Platon.

Poetii dramatici pot ramane in cinstitul oras.

Desi Platon si Aristotel nu sunt de acord in diagnosticul lor in ce priveste efectele poeziei dramatice, totusi sunt de acord cu natura sa. Amandoi presupun ca poezia este esential implicata in imitarea actiunii. Poezia dramatica reprezinta relatiile umane prin simularea evenimentelor umane pe scena. Platon si Aristotel vorbesc de asemenea despre pictura in discutiile lor despre poezie, si, din nou, amandoi sunt de acord ca pictura este esential un subiect al imitatiei – al verosimilului. Platon descrie pictura ca similara cu a indrepta o oglinda catre lucruri – o idee ce Shakespeare o introduce in drama cand Hamlet instruieste actorii sa tina o oglinda catre natura.

Ceea ce pictorii incearca sa faca, din punct de vedere Platonic-Aristotelian, este sa reproduca infatisarea lucrurilor – sa le copieze – nu numai oameni, dar si obiecte si evenimente. Parerea lor despre pictura corespunde cu parerea culturii lor. Popularele povesti grecesti despre pictorul Zeuxis, de exemplu, il aplaudau pentru ca putea picta imagini cu struguri atat de reale incat pasarile incercau sa ii manance. Intrucat Platon si Aristotel considerau in primul rand dansul si muzica drept acompaniamente la spectacole dramatice (sau religioase), sau recitaluri poetice, ei considerau aceste forme artistice drept servile scopurilor reprezentarii. Ei nu le considerau intr-atat ca forme separate de arta cat suplimente sau auxiliare ale dramei. Ele erau parte din drama, si,astfel, trebuiau sa serveasca scopul imitative al dramei. Astfel, impreuma cu drama si pictura, Platon si Aristotel considerau muzica si dansul in primul rand imitative sau arte reprezentationale.

Cand grecii foloseau cuvantul lor pentru “arta”, ei aveau in minte o conceptie mai larga decat avem noi astazi. Pentru ei, o arta era orice practica ce necesita pricepere. Medicina si armata erau arte in aceasta conceptie. Astfel, Platon si Aristotel nu ar fi definit artele, in sensul lor, ca implicate numai in imitatie. In orice caz, este clar ca atunci cand vorbesc despre ceea ce noi numim arte – lucruri ca poezia, drama, pictura, sculptura, dansul si muzica – Platon si Aristotel considerau ca acestea aveau o trasatura in comun : toate erau implicate in imitatie.

Fara indoiala ei nu credeau ca aceste activitati erau singurele ce implicau imitatia; Aristotel vorbeste despre modul in care copii ii imita pe cei mai varstnici. Dar imitatia, pentru Platon si Aristotel, era cel putin o conditie necesara pentru genurile de practici ce noi le numin arte. Adica, fiind o imitatie – a unei persoane, unui loc, obiect, actiune, sau eveniment – este o trasatura generala ce trebuie sa o aiba orice este categorisit drept lucrare de arta (in sensul nostru). Aceasta este teoria artei pe care o gasim presupusa in scrierile lui Platon si Aristotel. Oputem expune astfel :

x este o lucrare de arta numai daca este o imitatie.

Aceasta formulare, expresia “numai daca” anunta ca imitatie este o conditie necesara pentru statutul artei. Daca unui candidat pentru statutul de arta ii lipseste proprietatea de afi o imitatie a ceva, atunci nu este o lucrare de arta. Pentru Platon si Aristotel, a fi o lucrare de arta necesita ca elementul in discutie sa fie o imitatie a ceva. Nimic nu este o lucrare de arta, daca nu este o imitatie.

Astazi, dupa aproape un secol de arta abstracta, aceasta teorie este evident falsa. Anumite picturi bine cunoscute de Mark Rothko si Yves Klein nu imita nimic – sunt pure campii de culoare – si totusi sunt considerate lucrari majore ale artei de secol douazeci. Astfel, teoria ca arta este imitatie nu reuseste ca teorie generala a artei, intrucat nu

izbuteste sa fie pe deplin cuprinzatoare. Prea mult din ceea ce noi cunoastem a fi arta nu intruneste pretinsa cerinta necesara ca orice este arta sa fie imitatie.

Istoria artei ne-a aratat ca teoria artei asociata cu Platon si Aristotel este prea exclusivista; se confrunta cu prea multe exceptii; nu reuseste sa considere arta tot ceea ce noi privim ca apartinand categoriei de arta. Mergeti astazi prin orice muzeu de arta si veti gasi contraexemple la aceasta teorie.

Totusi, cu respect fata de Platon si Aristotel, trebuie sa adaugam ca teoria lor nu era atat de evident falsa lor pe cat ne este noua, atata timp cat exemplele fundamentale de arta in vremea lor erau imitative. Cand mergeau la teatru, sau la dezvelirea unei sculpturi, ceea ce vedeau erau imitatii de eroi, zei, persoane si actiuni – bucati de piatra ce aratau ca oameni, dansatori ce mimau actiunea umana, si piese ce remontau evenimente mitilogice importante – precum distrugerea casei lui Atreus. Astfel, date fiind informatiile istorice cu care au fost invoiti, teoria artei pe care Platon si Aristotel o presupuneau era just motivata de ceea ce era valabil pentru ei. Numai printr-o intelegere ulterioara ne putem da seama cat de departe de subiect erau .

Astfel, in timpul lor, teoria imitativa (mimetica) a artei dezvoltata de Platon si Aristotel era initial plauzibila. Coincidea cu exemlpe dominante de arta greceasca, de asemenea informa cititorii despre ce sa caute sis a aprecieze in arta contemporanilor lor, anume verisimilitudinile ei. Teoria lui Platon si Aristotel se potrivea destul de bine cu realitatea; a facut o treaba rezonabila alegand ceea ce era important – sau, probabil, mai important – in practicile artistice grecesti.

Datorita succesului initial al acestei teorii, a fost repetata secole la randul in traditia occidentala. Teoria a devenit importanta in special in secolul optsprezece, intrucat in acea perioada teoreticienii incepusera sa codifice sistemul nostru modern al artelor frumoase.

La ce se refera prin “sistem al artelor frumoase”? La ce ne gandim noi aici este un mod de a grupa anumite practici – precum pictura si poezia – intr-o categorie destincta de alte practici – precum astronomia si chimia. Inainte de secolul optsprezece, practicile erau grupate in nenumarate feluri. Muzica si matematica, de exemplu, puteau fi puse in aceeasi categorie. Cu toate acestea, in secolul optsprezece, un anumit mod de grupare a diferitelor practici a devenit canonic. Pictura, poezia, dansul, muzica, drama si sculptura au fost considerate arte frumoase – artele cu A mare. Acestea sunt practicile, alte cateva fiind adaugate mai tarziu, precum filmul, ce in zilele noastre ne asteptam sa le gasim la sectiunea pragramelor artistice din buletinul universitar (publicatie periodica cu diferite informatii); acestea fiind genurile de lucruri pa care ne asteptam sa le gasim reprezentate la centre artistice. Acolo nu ne asteptam sa gasim modele la scara de statii sapatiale.

Astazi acest mod de grupare a artelor ni se pare normal. Dar nu a fost totdeauna asa. Abia in secolul optsprezece acest mod de clasificare a activitatilor relevante devine mai mult sau mai putin definitiv. Un text important in relizarea acestui lucru a fost “Artele Frumoase Reduse la un Singur Principiu”, scris de catre francezul Charles Batteux on 1747. Observati ca titlul acestei carti indica faptul ca practicile din grupul numit arte frumoase nu sunt adunate in dezordine; ele nu sunt arbitrar puse impreuna sub acelasi titlu. Mai degraba, se spune ca toate activitatile utile pot fi reduse la un singur principiu. Si care este acel principiu? Imitatia.

Batteux scria, “Vom defini pictura, sculptura si dansul ca imitatia frumoasei naturi transmisa prin culori, prin relief si prin atitudini. Iar muzica si poezia sunt imitatia

frumoasei naturi transmisa prin sunete sau prin cuvant masurat “. Pentru Batteux, calitatea de membru in sistemul artelor frumoase cerea ca o practica sa intruneasca o anumita conditie, adica sa fie imitativa. In asta, Batteux a articulate o presupozitie larg sustinuta in secolul optseprezece – ca arta, cum o numim noi, trebuie definita esential in termeni ai notiunii de imitatie Platonic-Arstoteliene.

La inceput, iti poate parea neobisnuit ca aceasta caracterizare sa fi tinut vreodata. Te poti interba, de exemplu, cum ar fi putut muzica sa fie considerata arta imitativa. Aici, teoreticienii sustineau nu numai ca muzica poate imita sunete frumoase din natura – precum cantecul pasarilor si tunetul – dar, mai important, ca ar fi putut imita vocea umana in conversatii vioaie, de exemplu.

In mod similar, desi mare parte a dansului, precum dansul social, nu pare imitativ, urmand filozofia dramei lui Aristotel, pentru a intra in sistemul modern al artelor; rezultatul a fost ”ballet d’action”, ce a dominat scena dansului in secolul nouasprezece. Pe deasupra, angajamentul fata de imitatie a incurajat si pictorii seriosi (pictori dedicati crearii artei cu A mare) sa continue urmarirea unui realism cat mai maret (incercarea de a aproxima cat mai de aproape perceptia infatisarii lucrurilor). Astfel, din mai multe cauze, autoritatea teoriei artei imitative a persistat pana in secolul nouasprezece. Un sustinator al teoriei putea inca sustine ca teoria imitativa a artei facea o treaba buna descriind arta existenta, intrucat vasta majoritate a celor mai preominente exemple de pictura, drama, opera, dans, sculptura si asa mai departe, erau imitative (in unele cazuri, doar pentru ca practicile aspirau sa intruneasca criteriile necesare pentru nutrita calitate de membru a sistemului artelor frumoase). Astfel existau si teorii – precum parerea ca muzica imita vocea umana – ce permiteau aparente contraexemple sa fie explicate mai departe. Intradevar, influenta teoriei artei imitative mai poate fi gasita si in secolul douazeci : pana acum o generatie, auzeai oameni spunand despre o pictura abstracta ca nu este arta pentru ca nu are o poveste – deoarece nu este o imitatie a unei actiuni.

Desigur, pareri ca acestea sunt in present considerate filistine – opinia unor oameni neinformati despre arta si, din pacate, nerusinari in a-si expune ignoranta. Dar acea ignoranta nu vine de nicaieri. Este un reziduu al teoriei artei imitative, teorie care, pana in secolul nouasprezece a avut o cerdibilitate empirica. Totusi, mai multe lucruri s-au intamplat de atunci pentru a submina decisiv aceasta teorie.

Tarziu in secolul nouasprezece si inceputul secolului douazeci, arta vizuala incepuse sa devieze clar da la telul de imitare a naturii. Arta vizuala se abate da la telul de a copia lucrurile cum arata; fotografia putea sa faca asta. Pictorii expresionisti germani au renuntat la transpunerea exacta a lucrurilor si in schimb, le-au distorsionat pentru efecte expresive. Cubistii, pictori ai miscarii si minimalistii s-au separat si mai mult de natura, in final referintele picturii, daca exista vreuna, erau de nerecunoscut, aceasta devenind o traditie dominanta. Ganditiva, de exemplu, la lucrarile lui Josef Albers, al carui vocabular este alcatuit din patrate de culoare.

Aceste exemple de arta moderna resping teoria artei imitative ca ipoteza filozofica generala, intrucat ele arata ca ceva poate fi o lucrare de arta fara a fi o imitatie. Pe deasupra, eceste exemple ne indruma sa mai uitam odata peste traditia artei vizuale. Teoria imitatiei pretinde ca toata arta este imitativa. Arta in secolul douazeci arata ca aceasta teorie este falsa. Dar aceste contraexemple ne incurajeaza sa mai aruncam o privire asupra istoriei artei si a intrebam daca teoria imitatiei a fost vreodata corecta. Contempland asupra exemplelor de arta de secol douazeci, eu cred ca tindem sa realizam

ca teoria imitatiei nu a rezolvat problema prea bine. Artaminimalista, de exemplu, ne aminteste ca intotdeauna a existat arta vizuala cu un design pur visual, de la covoare si vase de ceramica la texte impodobite si modele de zidarie islamica. Istoria decoratiei pur vizuale exista de foarte mult timp ca si istoria reprezentarii figurative.

In mod similar, odata alertati de scaparea teoriei imitatiei cu privire la arta vizuala, trebuie sa analizam din nou cazul muzicii. Este muzica intr-adevar imitativa? In vremuri apuse cand muzica servea in primul rand functiei de acompaniere a cuvintelor – in opera sau cantece religioase de exemplu – puteai fi tentat sa asimilezi muzica artelor imitative. Dar odata cu triumful muzicii simfonice – muzica pur orchestrala – la inceputul secolului nouasprezece, generalizarea cum ca toata muzica este reprezentationala nu mai putea fi mentinuta, daca a fost vreodata, intrucat era muzica nonvocala – marsuri si acompaniamente de dans – anterior simfoniei romantice. De asemenea drama moderna nu numai ca a deviat de la imitatia actiunii – in piese futuriste precum "To Understand Weeping" de Giacomo Bella – dand nastere spectacolelor de vis ale lui Robert Wilson, dar ne si atentioneaza in privinta istoriei performantei nonimitative, incluzand multe ritualuri si procesiuni. Si dansul postmodern, ce pune accent pe perceperea miscarii de dragul ei, ne aminteste ca multe dansuri, incluzand spectacolele de balet, nu imita, ci mai degraba explora posibilitatile performantelor umane.

Pe deasupra, odata ce incepem sa abordam teoria artei imitative vom realiza ca literature nu a fost niciodata caracterizata adecvat. Intrucat Platon si Aristotel considerau literatura in termeni ai poeziei dramatice, este usor sa vedem de ce o considerau imitativa – implica actori imitand limbajul personajelor. Chiar si poezia lirica vorbita raspicat poate fi caracterizata astfel. Dar odata ce incepem sa ne gandim la literatura in sens de romane si scurte povesti, ideea ca ca este imitativa, unde imitatia implica copierea sau simularea aparentelor, devine exagerata. Caci romanele sunt constituite din cuvinte, iar cuvintele nu seamana cu referirile lor. Cuvintele ce il descriu pe Holden in "The Catcher in the Rye" nu simuleaza perceptiv pe nimeni.

Pentru a se ocupa de aceasta problema, si altele, prietenul teoriei Platonico-Aristoteliene ar putea inceta sa vorbeasca in termenii imitatiei in favoarea reprezentarii. Prin reprezentare, aici, se refera la ceva intentionat sa reprezinte altceva si este recunoscut de catre public astfel. Un portret, de exemplu, are scopul sa reprezinte pe oricine al cui portret este, iar privitorii il recunosc astfel. Acesta, desigur, este un exemplu de imitatie, si imitatie este o subcategorie a reprezentarii. In orice caz notiunea de reprezentare este mai larga, intrucat ceva poate reprezenta altceva fara sa semene. De exemplu, crinul (fleur-de-lys) reprezinta casa regala de Burbon fara a semana cu ea.

Pe deasupra, vorbind mai degraba despre rezrezentare decat despre imitatie, coneput ad literam, teoreticianul Platonico-Aristotelian se poate ocupa de problema literaturii, intrucat descrierea bataliei din Borodino in "Razboi si Pace" este infatisata fara a fi literalmente copiata. De asemenea, mare parte a abstractizarilor in artele vizuale de secol douazeci, precum picturile lui Mondrian, reprezinta ceva – precum realitatea fundamentala – fara a reda infatisarea sa litarara.

Reconstruind teoria artei imitative drept teoria artei reprezentationale da nastere unei pozitii de o mai mare ganeralitate, intrucat conceptul de reprezentare este mai larg decat cel de imitatie. Dar, chiar si cu acest orizont largit, teoria artei reprezentationale nu poate fi salvata, intrucat mare parte a artei nu este reprezentationala.

Exprimata in formula, x reprezintay (unde y se intinde pe un domeniu compus

din obiecte, persoane, evenimente si actiuni) daca si numai daca (1) un expeditor intentioneaza ca x (de exemplu, o imagine) sa reprezinte y (de exemplu, o capita de fan) si (2) publicul realizeaza ca x intentioneaza sa reprezinte pe y.

Dar sunt multe, lucrari de arta ce nu sunt reprezentari in acest sens. Ganditiva la arhitectura : multe din cele mai minunate cladiri din istorie nu intentioneaza sa reprezinte ceva. Catedrala Sf. Petru din Roma nu reprezinta casa lui Dumnezeu; ea este casa lui Dumnezeu. In mod similar Cladirea Capitoliului din Washington D.C. nu reprezinta legislatura; ci gazduieste legislatura. Teoria artei reprezentationale poate furniza mijloacele pentru a incorpora mare parte a literaturii sub rubrica artei, dar inca lasa in afara categoriei mare parte a arhitecturii pe care noi o consideram arta. Astfel, teoria artei reprezentationale, ca si teoria artei imitative, este prea exclusivista pentru a servi drept teorie generala a artei.

Desigur, problema teoriei artei reprezentationale nu este pur si simplu aceea ca exclude o prea mare parte a arhitecturii din cateogoria artei. Ea exclude importante si evidente exemple de arta din toate celelalte genuri artistice de asemeni. Oparte din muzica orchestrala poate fi reprezentationala, dar cea mai mare parte nu este. Unele picturi abstracte sunt esentiale exercitii de forma reprezentand absolut nimic, sunt melodii si poeme in acest sens. De asemeni sunt si filme abstracte, clipuri, fotografii, dansuri, chiar si piese de teatru (performance art) ce nu reprezinta nimic, dar sunt reprezentate ca ocazii pentru experiente  concentrate perceptiv. Aceste exemple sunt in primul rand moderne in origine. Dar teoria artei reprezentationale nu este doar infirmata de exemplele moderne. Dupa cum am indicat deja, arta decorativa de-a lungul timpului a furnizat un larg domeniu de contraexemple – lucrari bazate pe un joc placut al formelor, reprezentand absolut nimic.

## Teoria neo-reprezentationala a artei

Nici teoria artei imitative nici mai larga teorie reprezentationala aratei nu par reusite. Nici una nun e ofera o teorie generala a artei; nici una nu indica o proprietate necesara a tuturor lucrarilor de arta. Totusi, exista o variatie recenta a teoriei reprezentationale a artei ce pare, cel putin la prima vedere, mai putin susceptibila la contraexemple decat predecesorii ei. Putem numi aceasta varianta teoria neo-reprezentationala a artei, desi, trebuie recunoscut, nu este o denumire adecvata, intrucat teoria nu pretinde ca pentru a fi o lucrare de arta candidatul trebuie sa reprezinte ceva in sensul stipulate mai sus. Teoria neo-reprezentationala a artei face o precizare insuficienta, anume ca pentru a fi socotita lucrare de arta, candidatul trebuie sa aiba ca tema ceva (trebuie sa aiba un subiect, despre care face un comentariu). Pe deasupra, ceea ce exprima lucrarea de arta poate fi lucrarea de arta in sine sau arta in general.

Exprimat pe scurt, teoria sustine ca :

x este o lucrare de arta numai daca este despre ceva.

Aceasta teorie poate fi dezvoltata prin explicizarea a ce este implicat in a fi "despre ceva".

> x este o lucrare de arta numai daca x are un subiect despre care face un comentariu (despre care spune ceva, sau exprima o observatie).

Aceasta notiune poate fi exprimata prin sustinerea ca pentru a conta drept arta, candidatul trebuie sa aiba un continut semantic. Intr-adevar, este in virtutea cerintei ca toate lucrarile de arta poseda continut semantic de numim aceasta teorie neo-reprezentationalism, intrucat conceptul de semantica si cel de reprezentare sunt intim legate.

Conform teoriei neo-reprezentationale a artei, orice este o lucrare de arta neaparat poseda proprietatea miraculosului – are continut semantic; are un subiect despre care exprima ceva. "Regele Lear", de exemplu, are un subiect despre care spune ceva : o casa dezbinata nu va sta in picioare. De asemenea, "Guernica" de Picasso este despre ceva, bombardament aerian, despre care exprima groaza.

Probabil cel mai usor mod de a vedea ce este atractiv la neo-reprezentationalism este prin tratarea cazurilor dificile de arta moderna. Un stil de arta moderna este readymade-ul. Marcel Duchamp este un nume deseori asociat acestui stil. Doua dintre lucrarile sale notorii sunt "Fantana" si "In Advance of a Broken Arm". Cel dintai este un pisoar; cel din urma fiind o lopata de zapada. Acestea se numesc readymade-uri sau obiecte gasite deoarece ele provin gata facute din fabrica; nu le-a facut Duchamp – el, ca sa zicem asa, le-a gasit.

Desi in zilele noastre mai sunt oameni ce neaga ca aceste readymade-uri sunt lucrari de arta, artistii practicanti, criticii si istoricii de arta trateaza aceste lucrari ca momente principale in arta secolului douazeci. Astfel, exista macar un caz prima facie pentru consoderarea lor drept lucrari de arta. Dar, presupunand ca sunt lucrari de arta, o dilemma rasare. Daca "Fantana" si "In Advace of a Broken Arm" sunt lucrari de arta, de ce nu sunt si lucrurile ce seamana cu ele – pisoarele si lopetile de zapada din aceleasi fabrici – de asemeni lucrari de arta?

Readymade-urile lui Duchamp nu sunt cu nimic deferite de corespondentele lor din lumea reala. Totusi clasificam lucrarile lui Duchamp si corespondentele lor cu nimic diferite, din lumea reala, in termeni de categorii radical diferite, iar acest lucru are urmari importatnte. Nu stam in fata unor pisoare obisnuite contempland semnificatia lor, nici nu tinem lopetile de zapada in garaj cu funii de catifea in jurul lor ca vizitatorii sa fie la o distanta adecvata da ele. De ce nu? De ce tratam lucrurile ce arata exact la fel atat de diferit?

Deoarece readymade-urile lui Duchamp sunt lucrari de arta, pe cand pisoarele obisnuite si lopetile de zapada nu sunt. Dar ce proprietate sau proprietati poseda readymade-urile lui Duchamp si corespondentelor lor identice le lipseste? Aici neo-reprezentationalistul a emis chinuitoarea ipoteza ca readymade-urile lui Duchamp poseda miraculosul, pe cand corespondentele lor cu nimic diferite din lumea reala nu.

Acest argument este ceea ce se numeste o ipoteza la cea mai buna explicatie – anume, neo-reprezentationalismul ofera cea mai bune explicatie la de ce facem distinctia pe categorii dintre redymade-urile lui Duchamp si lucruri obisnuite (prima fiind considerata arta; a doua nu); si intrucat neo-reprezentationalismul este cea mai buna

explicatie, avem un bun temei inductive pentru a il accepta. Fiind cea mai buna explicatie, neo-reprezentatiionalismul insusi ni se recomanda.

Dar ce vrea sa spuna prin"readymade-urile poseda misteriosul"?Anume ca au un subiect despre care spun ceva. De exemplu, istoricii de arta sustin adesea ca "Fantana" si "In Advance of a Broken Arm" vorbesc despre arta – despre natura artei – despre care insinueaza ca lucrarile de arta nu trebuie literalmente create sau sculptate prin munca artistului (artistul nu trebuie sa fie strict un meserias). Aceasta parere contrasteaza cu ipocriziile religiase ce privesc lucrarile de arta drept relicve sau urme spirituale ale artistului de geniu. Sau, mai bine spus, Duchamp sustine ca esenta artei nu este munca manuala sau mestesugul. Pe langa asta, "Fantana" poate fi inteleasa drept parodie a sculpturii – ca si fantanile monumentale ce impodobesc marile orase, este un obiect de piatra modelat, aprovizionat cu apa curenta.

Pe scurt, readymade-urile lui Duchamp ofera interpretari. Are sens sa intreban despre ce sunt. Genurile de interpretari din paragraful precedent raspund la acea intrebare. Pe de alta parte, nu are sens sa intrebam ce este un pisoar obisnuit si o lopata de zapada. Pisoarele obisnuite si lopetile de zapada nu "vorbesc" despre nimic; nu au continut semantic; sunt mute – fara sens. Daca stai in strada dupa viscol, privind lopata de zapada si intrebandu-te ce inseamna ea, lumea va crede ca incerci sa eviti sa cureti zapada sau ca trebuie sa fi internat. Si daca stai in toaleta barbatilor contempland ce exprima pisoarul, probabil vei fi arestat.

Comportamentul nostru cand confruntam readymade-urile versus corespondentele lor cu nimic diferite din lumea reala este radical diferit. Cu readymade-urile consideram ca este corect si potrivit sa le interpretam – consideram ca sunt despre ceva si ca un raspuns potrivit lor este sa precizam ce au sa "spuna" sau ce sugereaza in ce priveste semnificatia lor. Acesta nu este raspunsul potrivit pentru pisoare si lopeti obisnuite. De ce nu? Pentru ca cele din urma nu sunt lucrari de arta si, de aceea nu inseamna nimic.

Teoria neo-reprezentationala a artei face o treaba buna explicand diferenta dintre readymade–uri si corespondentele lor cu nimic diferite din lumea reala. Astfel, rezolva o importanta problema contemporana. Dar este propusa si ca teorie generala a artei – misteriosul nu este doar o proprietate necesara readymade-urilor, ci a artei in totalitate. Astfel intrebarea este : cat de generalizat este misteriosul? Este o proprietate a tuturor lucrarilor de arta?

Neo-reprezentationalismul sustine ca misteriosul sau continutul semantic este o conditie necesara tuturor lucrarilor de arta. in mod clar, continutul semantic nu este o trasatura doar a lucrarilor de arta. Multe alte genuri de lucruri – de la predici la reclame si articole de fizica – au un subiect despre care spun ceva. Deci misteriosul nu este o particularitate doar a lucrarilor de arta. Dar este, cu toate acestea, o proprietate pe care orice lucrare de arta trebuie sa o aiba (chiar daca si alte lucruri o poseda)?

Un mod de a sustine aceasta concluzie este sa incepem cu premizei ca toate lucrarile de arta necesita interpretari. Cand citim critica de arta sau carti de istoria artei, ne izbim de faptul ca sunt pline de interpretari. Este normal sa presupunem ca toate lucrarile de arta sunt supuse interpretarii, intrucat oamenii de specialitate asta par sa faca cu lucrarile de arta – sa le interpreteze. Dar daca ceva necesita interpretare, atunci cu siguranta trebuie sa fie despre ceva – trebuie sa spuna ceva, sa aiba un inteles sau sa poseda continut semantic.

Acestea sunt inglobate in conceptul sau definitia unei interpretari – anume, este o cinditie necesara a interpretarii ca obiectul interpretarii sa aiba un subiect despre care sa faca un comentariu. O interpretare este doar specificarea acelui continut. Orice justifica cu adevarat o interpretare trebuie sa fie despre ceva – altfel nu ar necesita o interpretare. Altfel de ce ar necesita o interpretare, numai daca era despre ceva? Astfel, daca lucrarile de arta necesita interpretari, atunci ele trebuie sa fie despre ceva. Aceasta lamureste ce in seamna o interpretare.

Exprimat formal, acest argument sustine ca :

1 Toate lucrarile de arta necesita interpretari.
2 Daca ceva necesita o interpretare, atunci trebuie sa fie despre ceva.
3 Deci, toate lucrarile de arta sunt despre ceva.

Acesta este un argument puternic in favoarea neo-reprezentationalismului. Pe deasupra, trebuie sa fie clar ca neo-reprezentationalismul este superior teoriei reprezentationale a artei, intrucat este o teorie mai larga. Principala proprietate definitoare a arte ice o propune – fiind despre ceva – este mai cuprinzatoare decat cea inaintata de teoria reprezenatationala – ce sustine altceva. Daca x inlocuieste pe y, x este despre ceva, dar sunt mai multe modalitati pentru ca x sa inlocuiasca acel ceva. Filmul “Diary of a Country Priest” este despre gratia divina, dar nu inlocuieste sau reprezinta gratia divina. Astfel, in masura in care misteriosul este mai larg decat reprezentarea stricta, neo-reprezentationalismul poate sa nu fie intratat de limitat pe cat sunt celelalte teorii ce le-am examinat pana acum.

Argumentul pentru neo-reprezentationalism este logic valid, dar asta nu inseamna ca, concluzia sa este adevarata. Concluzia unui argument logic valid este garantat sa fie adevarata numai daca premisele argumentului sunt adevarate. Intrebarea noastra este daca premisele precedente sunt adevarate. Adoua premisa se opreste asupra sau continua de la conceptul sau definitia interpretarii. Pare credibil. Este prima premisa a argumentului – ca toate lucrarile de arta necesita interpretari – acceptabila?

Un motiv de a o dezbate provine din practica artistilor contemporani. Multi artisti contemporani aspira sa creeze lucrari de arta ce sunt facute sa sfideze interpretarea sau sa fie total fara sens. Uneori artistii pretind ca fac asta pentru a “darima” distinctia dintre lucrare de arta si lucru real. Acesta poate fi un mod de a privii anumite readymade-uri – ca exemplu al faptului ca in ultima instanta nu exista nici o diferenta adevarata intre lucrari de arta si lucruri reale.

Totusi, ironic, neo-reprezentationalistul poate sustine ca incercarile pe aceasta linie confirma cu adevarat principiul neo-reprezentationalismului. De ce? Pentru ca lucrarile de arta ce sunt inaintate sa exemplifice principiul ca lucrarile de arta sunt fundamental lucruri reale nu sunt, de fapt, de loc precum lucrurile reale, intrucat astfel de lucrari de arta au continut semantic. Ele sunt despre ceva – anume natura lucrarilor de arta – despre care ei au ceva de spus : ca lucrarile de arta sunt de fapt lucruri reale. Un artist nu poate face o lucrare de arta a carei esenta este ca lucrarile de arta sunt lucruri reale pur si simplu prin crearea unui lucru real, intrucat spunand ceva (subliniind ceva) lucrarea este deja mai mult decat un lucru real fara sens, mut – deoarece are misteriosul si justifica o interpretare.

Lucrurile reale nu exemplifica proprietatea lucrului-real, desi ele o poseda; ceva

creat sa exemplifice lucrul-real pentru a trage concluzia teoretica are desigur continut semantic, continut semantic de genul celui pe care criticii de arta il vor explica prin indicarea angajamentului artistului de a arata ca lucrarile de arta sunt fundamental lucruri reale. Chiar daca concluzia teoretica ca lucrarea de arta este intentionata sa comunice este falsa, totusiin incercarea de a comunica o concluzie teoretica, lucrarea in discutie este neaparat despre ceva. Astfel, neo-reprezentationalismul nu este provocat de lucrarile de avangarda ce sunt "impotriva interpretarii", intrucat prin incercarea de a rezista interpretarii de dragul de a dezvaluii adevarata natura a artei, in schimb ei imputernicesc interpretarea. In consecinta, si destul de paradoxal, lucrarile de arta moderne ce resping neo-reprezentationalismul de fapt conteaza in favoarea lui.

Spre deosebire de teoria imitativa a artei si teoria reprezentationala a artei, neo-reprezentationaliamul face treaba buna in tratarea cazurilor de arta moderna. Mare parte a artei moderne este despre natura artei; astfel ea satisfacand necesitatile misteriosului. Desigur, nu toate arta moderna se ocupa de natura artei. O parte din arta moderna se ocupa de subiectul metafizicii, politicii, spiritualului sau psihologicului. Dar neo-reprezentationalismul nu va avea probleme nici cu aceste lucrari, intrucat ele sunt toate despre ceva, chiar si in cazurile in care lucrarile de arta sunt abstracte sau nonfigurative.

Pe langa asta, neo-reprezentationalismul pare ca se poate ocupa de o parte din celelalte contraexemple ce asediaza teoria reprezentationala a artei. Mare parte din muzica si arhitectura ce nu reprezinta nimic totusi poseda proprietati expresive. Pentagonul, de exemplu, exprima putere si tarie, in timp ce muzica orchestarla pura ni se pare vesela. Nu am putea noi spune ca aceste exemple – ce inseamna ele, din ce este alcatuit continutul lor semantic – sunt despre continutul lor expresiv : putere, pe de o parte, si veselie, pe de alta?

Si in ultimul rand, cu respect pentru arta decorativa, neo-reprezentationalistul va sublinia ca multe din decoratiile aparent abstracte de pe lucrarile de arta din culturi indepartate nu sunt de loc fara sens, dar, intelese in contextul istoric corect, ele vor dezvaluii ca au semnificatie religioasa sau rituala. Astfel chiar si arta ce este chipurile doar decorativa are mister.

Neo-reprezentationalismul, atunci, este o puternica teorie. Are resurse pentru a acoperi mult din teritoriul ce ste ostil teoriilor imitative si reprezentationale. Este cu mult mai putin exclusivista decat oricare din celelalte doua puncte de vedere astfel slujind bine in numele ei. Este o teorie mai cuprinzatoare decat celelalte din familia teoriilor reprezentationale, dar este indeajuns de cuprinzatoare? Exista mai multe argumente ce ne fac sa credem ca nu.

In primul rand, nu este sigur ca modul in care neo-reprezentationalistul se ocupa de unele din primele contarexemple de mai inainte, este convingator. Confruntandu-se cu unele cazuri de muzica orchestrala pura si arhitectura non-reprezentationala noteaza ca ar putea avea proprietati expresive, despre asta fiind astfel de lucrari. Dar acest lucru pare indoielnic. Sa presupunem ca din muzica orchestrala pura o bucata este trista. Despre asta este cu adevarat? Are cu adevarat un subiect, tristetea, despre care exprima ceva? Posesia unei proprietati inseamna a fi despre proprietate?

Pare exagerat sa spunem astfel. Poseda proprietatea, dar ce spune despre ea? Daca un tablou are proprietatea de a fi rosiatic, simpla posesie a proprietatii abia se considera a fi despre rosiatic. Desi ai par rosu, tu nu esti "despre" a avea par rosu. A fi despre o proprietate necesita cu siguranta mai mult decat simpla posesie a proprietatii.

Astfel, modul in care neo-reprezentationalistul rezolva mare parte a cazurilor grele de muzica orchestrala pura si arhitectura nonreprezentationala nu este tocmai reusit.

Alt mod de a ajunge la aceasta obiectie este sa notam ca atunci cand spunem ca o bucata muzicala este trista, nu o interpretam intr-un sens viguros al cuvantului. Mentionarea ca muzica este trista este mai mult o problema de descriere a proprietatilor perceptive ale lucrarii. Este asemanator cu a spune ca lucrarea un tempo rapid. Inca odata, ca o lucrare are un tempo rapid nu este indeajuns ca sa spui ca este despre "a avea un tempo rapid"; asta ar necesita inca un nivel de articulare de la lucrarea ce necesita atentie, se face referire la, si/sau sugereaza un comentariu sau parere despre ea avand un tempo rapid. Deoarece simpla posesie a unui tempo rapid nu implica aceste lucruri, nu este nevoie de o interpretare in astfel de cazuri pentru a identifica subiectul muzicii despre care exprima ceva. Nu avem nevoie sa interpretam muzica in cazul posesiei unui tempo rapid sau a tristetii ei, intrucat muzica in sensul neo-reprezentational nu este despre nimic. Dar daca anumite bucati de muzica orchestrala pura si arhitectura nonreprezentationala, chiar daca au proprietati expresive, nu sunt despre aceste proprietati si nu necesita interpretare, atunci ele devin, in fapt, contraexemple la neo-reprezentationalism.

Daca raspunsul neo-reprezentationalist la tipurile precedenta de cazuri dificile a fost prea pripit, este osibil ca metoda neo-reprezentationalistului de tratare a artei decorative sa fie de asemeni problematica.Neo-reprezenationalistul face buna remarca ca ceea ce noua ni se pare o simpla decoratie survine in contexte culturale unde are senmificatie simbolica, poate religioasa sau rituala, si deci mister. Dar intrebarea este daca toate cazurile de arta decorativa pot fi tratae in acest mod. Nu exista o arta decorativa ce este pur si simplu un mod de a stimula placerea prin designul si infatisarea ei? La acest lucru adesea ne referim cand descriem ceva frumos – gasim un model stimulator si incantator.

Cu siguranta unele lucrari de arta sunt pur si simplu frumoase in acest sens. Sunt, sa spunem asa, "mai prejos de interpretare". Ele nu necesita interpretare. Ele incanta, sau cel putin asta sunt intentionate sa faca, numai prin virtutea impactului perceptiv pe care il au asupra noastra. Ele nu exprima nimic despre frumusete in general, nici despre frumusetea distincta ce o poseda. Poate unele arte decorative fac mai mult decat atat; poate unele au semnificatii religiase latente. Dar, in egala masura, mare parte a artei decorative – incluzand arta auditiva cat si cea vizuala - ni se adreseaza doar la nivelul perceptiv – prin a fi doar frumoasa sau intriganta – si este apreciata intocmai din aceasta cauza. Acest gen de arta nu este de fapt despre nimic. Este stimulatoare intr-un mod agreabil,in acelasi timp nefiind despre stimulare. Dar daca recunoastem ca exista astfel de arta, cum eu cred ca ar trebui, atunci exista arta ce nu este despre nimic.

Cazuri ca acesta – de pura decoratie – nu sunt exceptii izolate. Exista multa arta de acest gen. Pe langa asta. exista multa arhitectura si muzica ce, desi are proprietati expresive – si la urma urmei frumusete – nu este despre nimic. Astfel, exista multa arta ce teoria neo-reprezentationala nu reuseste sa impace. Neo-reprezentationalismul este mai cuprinzator decat teoria imitativa si cea reprezentationala, dar nu este inca nici pe aproape indeajuns de cuprinzator. Astfel, s-ar parea ca nici un punct de vedere din aceasta familie de teorii nu este satisfacator ca teorie filozofica generala a artei.

## Partea a II-a
## Ce este reprezentarea?

## Reprezentarea picturala

Pana acum am vazut ca teoriile de arta de gen representational sunt inadecvate. Nici una din teoriile imitativa si reprezentationala, cat nici cea neo-reprezentationala nu au reusit sa descopere proprietatea generala pe care toate lucrarile, pentru a putea fi considerate lucrari de arta, trebuie sa aiba. Pentru ca o parte din arta este nonreprezentationala – o parte din arta nu imita nimic, nu reprezinta nimic si nu este despre nimic. Si cu toate acestea, desi mare parte din arta nu este reprezentationala, cealalta parte este. In consecinta, in ciuda faptului ca mare parte a artei nu este reprezentationala – prin asta fasificand teorii ale artei reprezentationale – intrucat cealalta mare parte a artei este reprezentationala, mai avem nevoie de o teorie de reprezentare, o teorie ce explica ceea ce conceptul de reprezentare cuprinde. Arta vizuala este arta la care majoritatea oamenilor sunt predispusi sa se gandeasca cand vorbim de reprezentare si/sau imitatie. Asadar este un bun loc de plecare pentru discutia noastra despre reprezentare.

Evident, mare parte a artei vizuale este reprezentationala. Reprezentarea este intr-atat de importanta pentru istoria artei vizuale incat au existat momente in vremuri trecute cand arta vizuala era socotita in primul rand in termeni de imagini. Chiar si astazi mare parte a artei vizuale este reprezentationala. Caracteristic, marea majoritate a fotografiilor, filmelor, video clipurilor si programelor TV ce ne inconjoare sunt reprezentari, intr-adevar, reprezentari ce multi vor spune ca merg mai departe prin imitatie. Prin urmare, putem incepe discutia noastra despre conceptul reprezentarii in arta prin a ne concentra pe reprezentarea vizuala sau picturala in care intentionam sa cuprindem lucruri precum : fresce ale zeului Soare din Afganistan, imaginea sarpelui Wunggadinda din gaoful Maning in vestul Australiei, “A Lone Fisherman on a River in Autumn” de Wu Zhen, “Minerva Protects Pax from Mars” de Rubens, “Spargatorii de Piatra” si “Inmormantare la Ornans” de Courbet, fotografia “Untitled #228” de Cindy Sherman, fiecare secvanta din filmul “Agani Ogun” de Olga Balogun si fiecare episode din Ally McBeal”.

## Reprezentari picturale, abordari traditionale

Doua teorii traditionale ale reprezentarii picturale sunt teoria asemanarii si cea a iluziei. Teoria reprezentationala a asemanarii sustine ca x reprezinta y doar in cazul in care x seamana cu y. O imagine cu George Washington il reprezinta pe George Washington doar pentru ca imaginea seamana sau este similara vizual cu George Washington. Pe de alta parte, teoria reprezentarii picturale a iluziei sustine ca x reprezinta y doar in cazul in care x cauzeaza iluzia lui y asupra spectatorilor. Adica, filmul unei scene de batalie reprezinta scena de batalie doar pentru ca privitorii filmului au impresia

ca aceasta se desfasoara in fata lor. Conform teoriei iluziei, o imagine, fie in miscare sau statica, este o reprezentare a lui y pacalind privitorii in a crede ca sunt in prezenta lui y.

Evident, teoriile reprezentationale ale asemanarii si iluziei pot fi combinate intr-o singura teorie : x reprezinta y doar in cazul in care x cauzeaza iluzia lui y asupra privitorilor prin asemanarea cu y. Totusi, poti mentine una dintre aceste teorii fara cealalta. Astfel, vom examina aceste teorii pe rand, intrucat fiecare teorie este falsa de una singura, este putin probabil ca vor fi adevarate puse impreuna. Doua gresite nu fac una buna.

Dupa cum am observat deja, Platon considera pictura strict similara cu a tine o oglinda catre un obiect. O imagine picturala, pentru el, era similara cu oglindirea. Intrucat o imagine oglindita este similara in multe proprietati vizuale cu orice oglindeste, Platon sustinea ceea ce noi numim o teorie reprezentationala a asemanarii. Aceasta este probabil parerea majoritatii oamenilor daca sunt intrebati in ce consta reprezentarea picturala. Exprimata in formula, teoria reprezentationala a asemanarii sustine ca :

x reprezinta y daca si numai daca x seamana cu y apreciabil.

Observam ca aceasta teorie sustine doua lucruri. In primul rand ca asemanarea este o conditie necesara reprezentarii – ca x reprezinta y numai daca x seamana cu y. Dar mai sustine si altceva, anume ca daca x semana cu y, atunci x reprezinta y. Adica, formula foloseste locutiunea “daca si numai daca”. Prima aparitie a lui “daca” semnaleaza aici ca asemanarea este o conditie suficienta reprezentarii – ca daca ceva implica asemanarea, atunci este suficient pentru a fi considerat reprezentare. Astfel, teoria ca tot sustine ca asemanarea este o cinditie necesara cat si suficienta reprezentarii, sau cu alte cuvinte, x reprezinta y daca si numai daca x seamana cu y apreciabil (unde “apreciabil” inseamna “intr-un numar important de privinte”). Data fiind structura acestei teorii, putem incepe prin a intreba, daca intr-adevar asemanarea este o conditie suficienta pentru reprezentare, apoi intrebam daca este o conditie necesara. Este asemanarea o conditie suficienta pentru reprezentare – daca x seamana cu y, se intelege ca x reprezinta y? Acest lucru pare fals; pare prea cuprinzator. Imaginativa doua automobile – amandoua Jeep Cherokee. Ies pe portile fabricii una dupa alta, au aceeasi culoare, si au aceleasi trasaturi. Aceste doua Jeep Cherokee vor semana intre ele la maximum, dar nici una nu o reprezinta pe cealalta. Acelasi lucru poate fi spus despre gemenii identici. Desi arata la fel din toate punctele de vedere, nici unul nu il reprezinta pe celalalt. Atfel, similaritatea, chiar si cea exacta, dintre doua obiecte nu este de ajuns – nu este suficienta – pentru a spune ca unul dintre obiecte il reprezinta pe celalalt.

Ca asemanarea nu poate fi o conditie suficienta pentru reprezentare poate fi aratat si prin contemplarea structurii logice a asemanarii versus structura logica a reprezentarii. Asemanarea este o relatie reflexiva. Asta inseamna ca daca x este inrudit cu x (daca x este inrudit cu el insusi intr-un anumit fel), atunci x este inrudit cu x (el insusi) in acelasi fel (xRx daca si numai daca xRx). Asemanarea este ca o egalitate matematica in aceasta privinta, intrucat “Daca 1=1, atunci 1=1”. Dar reprezentarea nu este reflexiva : eu seman cu mine insumi in toate privintele, dar nu ma reprezint pe mine insumi. Data fiind reflexivitatea relatiei de asemanare, daca eu seman cu mine, cum o si fac, atunci sr trebui sa ma reprezint, dar acest lucru nu se intelege. Prin urmare, asemanarea nu este o conditie suficienta pentru reprezentare.

O alta trasatura a logicii asemanarii este ca asemanarea este o relatie simetrica. Incat, daca x este inrudit cu y, atunci y este inrudit cu x in acelasi fel (xRy daca si numai daca yRx). Daca eu sunt fratele lui Pat, atunci Pat este fratele meu. Daca eu seman cu sora mea, atunci sora mea semana cu mine. Dar reprezentarea nu este o relatie simetrica. Daca o imagine a lui Napoleon semana cu Napoleon, se intelege ca Napoleon seamana cu imaginea sa, dar nu se intelege ca acesta reprezinta imaginea sa. Caci desi asemanarea este o relatie simetrica, reprezentarea nu este. Astfel, asemanarea nu poate servi drept model pentru reprezentare, intrucat asemanarea si reprezentarea au structuri logice diferite, una fiind simetrica iar cealalta nu. Asemanarea nu poate fi o conditie suficienta pentru reprezentare, deoarece vor fi multe cazuri de asemanre – precum faptul ca Napoleon seamana cu portretul sau – ce nu vor garanta atributii de reprezentare. Nu este cazul daca Napoleon semana cu portretul sau, atunci Napoleon reprezinta portretul sau.

Am putea eluda aceasta obiectie via indreptarea teoriei asemanarii prin prevederea ca x trebuie sa fie un design vizual. Apoi teoria sustine ca daca x, un design vizual, seamana cu y, atunci x reprezinta y. Astfel, chiar daca Napoleon seamana cu portretul sau, noi vom spune ca il reprezinta deoarece Napoleon nu este un design vizual. Dar asta atrage atentia asupra unei probleme in ce priveste teoria asemanarii pe care noi nu am mentionat-o inca. Majoritatea reprezentarilor seamana cu alte reprezentari vizuale. O imagine a lui Richard Nixon seamana mai mult cu o imagine a lui Bill Clinton. Asadar, in actuala versiune a teoriei asemanarii, vom fi fortati sa spunem ca un design vizual al lui Richard Nixon reprezinta o imagine a lui Bill Clinton, intrucat seamana mai mult cu imaginea lui Bill Clinton decat cu cea a lui Nixon. Iar acesta ar fi un rezultat nefericit.

Pentru a remedia acest lucru, am putea incerca sa rafinam mai departe teoria asemanarii, stipuland ca daca x este un design vizual si y nu este un design vizual atunci x reprezinta y. Acest lucru va bloca contraexemple precum cele in care vom spune ca imaginea lui Nixon reprezinta imaginea lui Bill Clinton.

Dar aceasta teorie revizuita va avea si mai departe consecinte inacceptabile,deoarece unele imagini chiar reprezinta alte imagini. Fotografii ale “Scolii din Atena” de Rafael in cartile de istoria artei chiar o reprezinta la fel cum carti postale cu scene din filmul “Batman” il reprezinta. Astfel, rescriind teoria in acest mod rezulta intr-o proasta teorie – o teorie ce exclude anumite cazuri evidente de reprezentare. Daca obiectiile noastre precedente aratau ca teoria asemanarii era prea exclusivista, aceasta ultima obiectie arata ca si aceasta este la fel.

Atunci asemanarea nu pare a fi o conditie suficienta pentru reprezentare. Dar este o conditie necesara? Este cazul ca daca ceva este reprezentare, atunci trebuie sa semene (apreciabil) cu orice a carui reprezentare este? Sunt toate exemplele unde x reprezinta y de asemeni exemple unde x seamana cu y? Exista cel putin un argument ce sugereaza cazul.

Pentru a intelege acest argument, trebuie sa ne gandim mai profound la ce ne referim prin reprezentare. Cand spunem ca un obiect reprezinta un alt obiect, ne referim, cel putin, la faptul ca primul obiect este un simbol pentru cel de al doilea. Cand spunem ca o fotografie cu Madonna o reprezinta pe Madonna, ne referim cel putin la faptul ca fotografia este un simbol al Madonnei. Dar ce este un simbol? Filozoful pragmatic C.S. Pierce definea simbolul ca semn “al carui semnificatie sau forma speciala de a reprezenta doar ceea ce reprezinta sta in nimic altceva decat in existenta unui obicei, a unei dispozitii sau alta regula eficienta ce va fi interpretata astfel”.

Sa fi un simbol pentru altceva – sa desemnezi altceva – inseamna sa il reprezinti, sa te referi la el, in asa masura intrucat exista o regula dupa care simbolul va fi interpretat. Sa interpretezi altceva inseamna sa fi un simbol care, in schimb, sa determine cel putin cao reprezentare inseamna orice este reprezentat. Dar sa reprezinti ceva nu necesita asemanare.

Ganditiva la o harta militara. O pioneza poate desemna o divizie blindata fara a semana apreciabil cu ea. O solnita de piper poate reprezenta la fel de bine divizia blindata. Intr-un context ca acesta, ce reprezinta o divizie blindata este arbitrar. Asemanarea apreciabila nu este necesara. Dar daca relatia simbol (desemnarea) este inima reprezentarii, si daca desemnarea se poate obtine fara asemanare, atunci asemanarea nu este o conditie necesara reprezentarii. Si argumentele precedente au aratat deja ca asemanarea nu este o conditie suficienta pentru reprezentare. Desemnarea este o conditie necesara si suficienta pentru reprezentare.

Sau. pentru a exprima argumentul mai prosaic :

1 x reprezinta y daca si numai daca x desemneaza pe y.
2 Daca x desemneaza pe y, atunci x poate sa nu semene cu y.
3 x reprezinta y.
4 Deci, x desemneaza pe y.
5 Deci, x poate sa nu semene cu y.
6 Deci, x reprezinta y si poate sa nu semene cu y.
7 Acum, presupunem ca asemanarea este o conditie necesara reprezentarii.
8 Daca asemanarea este o conditie necesara pentru reprezentare, atunci nu este (posibil) cazul in care x reprezinta y si in care x poate sa nu semene cu y.
9 Deci, nu este cazul in care x reprezinta y si in care x poate sa nu semene cu y.
10 Deci, asemanarea nu este o conditie necesara reprezentarii.

Acest argument ia forma unui reductio ad absurdum – o reducere la absurd (unde “absurditatea” inseamna o “contradictie”). Acest gen de argument continua presupunand ceea ce cineva intentioneaza sa infirme (ca in premisa #7 de mai sus) pentru a arata ca duce catre o absurditate (o contradictie – observa ca in argumentul precedent pasii #6 si #9 se contrazic intre ei). Intrucat o cantradictie este un rezultat inacceptabil, trebuie eliminata. Trebuie sa eliminam cea mai probabila sursa a contradictiei. Intrucat nu am avut nici o contradictie pana acum am facut presupunerea (in premisa #7), acel pas pare sa fie cea mai probabila sursa a contradictiei. Prin urmare presupunem ca trebuie sa fie fals (pasul #10 de mai sus). Astfel, asemanarea nu este o conditie necesara reprezentarii.

Numim acest lucru “argumentul inima” impotriva asemanarii deoarece sustine ca intrucat ce este fundamental reprezentarii este desemnarea si intrucat aceasta nu necesita asemanare, asemanarea nu este o conditie necesara reprezentarii – poate exista reprezentare fara asemanare. Acest argument pare convingator, desi va trebui sa ne intoarcem la el in scurt timp pentru a vedea daca este cu adevarat reusit. Totusi, intre timp, sa acordam de dragul expunerii ce inainteaza un caz prima facie impotriva teoriei reprezentationale a asemanarii.

Dupa cum a fost mentionat mai devreme, o alta teorie traditionala a reprezentarii este teoria iluziei. Conform teoriei iluziei :

x reprezinta y daca si numai daca x provoaca iluzia lui y spectatorilor.

Povestea arhetipala a provincialului ce goneste pe scena in timpul unei melodrame pentru a salva eroina din mainile personajului negativ defineste teoria iluziei. De asemenea, cu respect fata de imagini, teoria iluziei spune ca imagini autentice ale Ioanei D'arc pacalesc privitorii in a crede ca Fecioara din Orleans sta in fata lor, intocmai cum grecii pretindeau ca imaginile cu struguri ale lui Zeuxis erau atat de reale incat pasarile incercau sa ii manance.

Dar teoria iluziei are si mai multe probleme decat are teoria asemanarii. In primul rand, este complet diferita fata de perceptia noastra normala asupra reprezentarilor picturale. In conditii standard, cine este cu adevarat pacalit de ele? Cine intinde mana spre o natura moarta pentru a-si potolii setea cu vinul pictat din ea? Nici ca incearca cineva sa se dea la o parte din calea atacului brigazii usoare cand se uita la un tablou sau film pe aceasta tema. In circumstante normale comportamentul nostru indica, ca nu suntem pacaliti in a crede ca ceea ce este ilustrat este chiar in fata noastra.

Poate in conditii extraordinare, cineva ar putea fi pacalit in a crede ca ceea ce este ilustrat este cu adevarat in fata lor in "carne si oase", dar in mod normal acest lucru nu se intampla. In mod normal stim ca ne uitam la o imagine, nu lucrul la care face referire. Si daca stim ca acesta este cazul, atunci nu credem ca ne uitam la subiectul imaginii in "carne si oase"; nu suntem pacaliti. Astfel teoria iluziei descrie incorect experienta noastra despre reprezentari picturale si nu poate fi o teorie adecvata despre ea.

Nici teoria iluziei nu prea are sens in ce priveste practica noastra de a ne uita la imagini. Cand privim imagini, apreciem adesea verosimilitudinea imaginii. Dar daca credem ca imaginea este referirea ei, nu ar avea sens sa apreciem verisimilitudinea ei. Nu are sens sa apreciem cat de mult seamana masina mea cu ea insasi. Dar daca teoria iluziei ar fi adevarata, asta as face daca as spune ca apreciez verisimilitudinea unei imagini cu masina mea.

In plus, pentru a privii imagini cum se cuvine, trebuie sa invatam sa "vedem prin" deformarile lor de suprafata. Trebuie sa vedem prin luciul lacului, sau daca este un film, prin zgarieturile de pe emulsie. Dar pentru a vedea prin aceste trasaturi, trebuie sa stim ca ne uitam la imagini si nu la referirile lor "din natura". Totusi, daca stim ca acestea sunt imagini, atunci, data find intelegerea noastra standard despre a cunoaste ceva, noi nu consideram ca sunt referirile lor. Astfel, din nou, nu este implicata nici o inselatorie – nici o credinta iluzorie. Deci teoria reprezentarii picturale a iluziei este falsa in cazul standard, acesta, desigur, fiind cazul in care ne asteptam ca o teorie a reprezentarii picturale sa fie explicata. De aceea, avem nevoie de o alta abordare a problemei reprezentarii picturale.

## Teoria conventionalista a reprezentarii picturale

Cazul abordarii conventionaliste incepe cu observatia nediscreditabila ca exista

diferite sisteme picturale. De exemplu, egiptenii foloseau diferite conventii de reprezentare in comparatie cu pictorii italieni din Renastere. In sistemul de reprezentare egiptean, nasul unei siluete este din profil, in timp ce ochiul este reprezentat frontal. Din aceasta cauza este cunoscut si ca stilul "ochiului frontal". In pictura renascentista, ochiul si nasul sunt reprezentate dintr-un unghi de perceptie uniform – din aceeasi perspectiva : daca nasul este in profil la fel este si ochiul. Pe langa asta sunt multe alte stiluri de reprezentare de-a lungul istoriei si culturilor. Despre asta, nu este nici un dubiu, este un fapt.

Pe deasupra, este adesea pretins ca oamenilor din culturi deferite, cufundati in sistemul lor de reprezentare , le este dificil sa inteleaga reprezentarile stilurilor alternative. A fost relatat ca oamenilor din triburile africane le-a fost dificil sa identifice despre ce erau fotografiile occidentale. Pentru a intelege imaginile altor culturi, sustine conventionalistul, spectatorul trebuie sa invete conventiile sistemului pictural relevant, asa cum pentru a intelege limbile straine, trebuie sa le invatam. Ca si limbile, sustine conventionalistul, imaginile sunt formate din coduri ce trebuiesc invatate pentru ca imaginile sa fie intelese de catre perceptori.

Evident, imaginile implica adesea anumite conventii si coduri. Pentru a intelege ca haloul din jurul capului unei femei in pictura semnifica ca ea este o sfanta, trebuie sa stim ce reprezinta acele cercuri luminoase. Conventionalistul sustine ca toate fenomelele picturale sunt asa. Toate imaginile implica "citirea" conventiilor si codurilor relevante. Pe langa asta, intrucat aceste conventii variaza de la perioada la perioada si de la cultura la cultura, intelegerea imaginilor de altundeva necesita invatarea conventiilor potrivite.

Abordarea conventionalista este de asemeni notabil consecventa cu cea mai importanta premisa a "argumentului inima" impotriva teoriei asemanarii. Conform acestui argument, trasatura principala a reprezentarii este desemnarea. Si ce denota ce este arbitrar. Reprezentarea este un simbol si ceea ce definitiveaza referirea unui simbol este un lef de regula sau cod. Astfel, reprezentarea este conventionala. Asa cum anumite cuvinte reprezinta anumite obiecte este o problema de consens, ce configuratie denota ce obiecte sunt este de asemeni o functie a unui contract social. Numesc aceasta abordare conventionalista, dar poate si numita si "semiotica" : sustine ca reprezentarile sunt scene ale caror referinte sunt stabilite sistematic de conventii ce coreleaza vizual configuratiile cu obiectele. Reprezentarea picturala este un fel de limbaj.

Teoria asemanarii si cea a iluziei sunt teorii naturaliste ale reprezentarii picturale in sensul ca ele presupun ca exista un process psihologic universal ce explica reprezentarea picturala : fie perceptorul detecteaza in mod natural anumite similitudini si presupune reprezentarea pe aceasta baza, fie, pe de alta parte, reprezentarea ii face cumva pe spectatorii obisnuiti sa creada ca reprezentarea a ceea ce se face referire se afla chiar in fata lor. Dar pentru conventionalist, reprezentarea picturala este o problema de adaptare a unei culturi si al unui model social. O imagine reprezinta prin conventii ce pot varia in timp si loc. Intelegand ce este o imagine, ea poate implica citirea, sau descifrarea, sau decodarea ei in virtutea unui sistem stabilit de conventii si coduri. Conform teoriei conventionaliste a reprezentarii picturale :

> x reprezinta y numai daca x indica y conform unui sistem definit de conventii stabilite.

Sistemul relevant aici se poate sustine sau nu pe asemanare, nici ca exista vreo pretentie ca spectatorii vor fi pacaliti de catre imagini. Astfel, teoria conventionalista nu este susceptibila genurilor de obiectii ridicate impotriva teoriilor traditionale de reprezentare. Pe langa asta, spre deosebire de acele teorii, teoria conventionalista se preteaza mai mult explicarii aparent evidentei neintelegeri a practicilor picturale alternative ce traverseaza culturile. Astfel, in ce priveste puterea sa explicativa si rezistenta sa la obiectiile standard, teoria conventionalista pare superioara rivalelor ei traditionale.

Cu toate acestea, obiectie adusa teoriei convetionaliste poate fi ca nu reuseste sa explice de ce consideram unele imagini ca fiind mai realiste decat altele. Fotografiile din revista "Time" noua ni se par mai "realiste" decat desenele murale egiptene in stilul "ochiului frontal". Sustinatorii teoriei asemanarii vor explica acest fenomen prin a spune ca imaginile ce semana mai de aproape cu obicte din natura sunt cele pe care noi le consideram mai realiste. Dar oricum am explica noi fenomenul, este adevarat ca imaginile in anumite sisteme par mai realiste decat altele. Pe deasupra, acest lucru nu pare sa se echilibreze cu teoria conventionalista, intrucat pe baza ei, toate reprezentarile picturale sunt atbitrare si, daca sunt toate arbitrare, nici una nu ar trebui sa para mai reala decat altele.

Totusi, conventionalistul are pregatita o explicatie pentru obiectii ca acestea. Conventionalistul sustine ca reprezentarile pe care noi le numim realiste sunt doar cele cu care noi suntem mai familiarizati. Odata ce ne obisnuim cu un anumit stil de reprezentare, acesta ni se pare noua firesc. Ganditiva la relatia noastra cu propria limba. Noua ni se pare firesc; pare neobisnuit ca alti oameni sa isi numeasca cainii in alt fel decat noi. Dar apoi alte limbi par firesti oamenilor crescuti cu ele.

Conventionalistul vrea sa spuna aceeasi poveste despre reprezentarea picturala – pentru orice grup de oameni, sistemul conventional va fi numit "realist". Obisnuiti cu sistemul "ochiului frontal", egiptenii il considerau realist, in timp ce noi consideram perspectiva renascentista mai realista deoarece acesta este sistemul ce il cunoastem. Dar daca unul din noi ar face schimb de locuri cu un egiptean, atunci amandoi ne-am inverse evaluarile.

Pe deasupra, cu respect pentru propria noastra cultura, notiunea de realism s-a schimbat de-a lungul timpului. Lucrarile lui Giotto erau odata considerate realiste, dar acum nu mai par astfel in comparatie cu lucrarile lui David. Cauza, sustine conventionalistul, este ca in vest conventiile realismului s-au schimbat. Poate multe lucrari cubiste ni se par acum nerealiste. Dar daca cubismul ar persista si ar deveni forma cea mai familiara si dominanta de reprezentare picturala, atunci, prezice conventionalistul, ni s-ar parea realist, intrucat impresia de realism este nimic mai mult decat obisnuinta intr-un sistem simbolic dat. Cand Picasso i-a facut portretul lui Gertrude Stein, ea remarca ca nu seamana cu ea. Picasso i-a spus sa nu se ingrijoreze pentru ca va semana – adica, odata ce stilul sau va devenii cunoscut, va trece drept realist.

In mod similar, daca imaginile oamenilor ar fi mereu distorsionate in maniera expresionismului german, atunci cu timpul expresionismul va ajunge sa ni se para realism. In aceasta privinta, conventionalismul este o doctrina contraintuitiva foarte radicala. Este greu de imaginat ca am putea vreodata sa privim portretistica cubista sau expresionista drept realista. Dar conventionalismul este legat de aceasta parere, unul dintre motivele pentru care am fi tentati sa ne intoarcem la un fel de teorie naturalista a

reprezentarii picturale.

## O teorie neo-naturalista a reprezentarii picturale

Parte din cazul conventionalist se sprijina pe puterea sa explicativa. Poate explica pretinsa neintelegere a stilurilor alternative de reprezentare ce traverseaza culturile. Dar sunt multe fenomene ce conventionalismul nu le poate explica, acest lucru conteaza impotriva acestuia.

In primul rand, exista dovezi, bazate pe cercetari asupra culturilor, ca reprezentarile picturale trec mai usor din societate in societate decat sugereaza conventionalistul. Dup ace Japonia si-a deschis portile vestului, artistii japonezi au putut sa inteleaga si apoi sa imite perspectiva occidentala prin cercetarea cu atentie a ilustratiilor din manualele olandeze de medicina. Adica, au inteles un sistem de reprezentare alternativ cu al lor fara ajutor special. In mod similar, cinematografia occidentala se gaseste acum in toate culturile; oameni din sate isolate din India inteleg filmografia Hollywood-iana fara a fi facut cursuri in acest sens.

Putem de asemeni confirma usurinta cu care stilurile picturale traverseaza granitele culturale gandindu-ne la propriul caz. Putem recunoaste ce reprezinta ve reprezinta basoreliefurile asiriene (creature inaripate de exemplu) fara a stii ceva despre aceasta cultura. Intr-adevar, putem recunoaste ce reprezinta picturile rupestre (bizoni de exemplu), si nimeni nu stie cu adevarat ceva despre conventiile picturale neolitice. Sau, considerand cazurile mai recente, occidentalii pot intelege picturile japoneze in stilul “ochiului plutitor” fara sa fi invatat codurile de reprezentare ale stilului.

Pe langa asta, in psihologia evenimentelor exista dovezi ce prevestesc rele pentru conventionalism. Copii crescuti fara a vedea imagini in primul an si fumatate din viata vor putea recunoaste despre ce sunt imaginile de prima data cand le vad. Adica, daca copii pot recunoaste obiectele importante “din natura” (precum pisicile si masinile), atunci vor putea recunoaste imaginile tipice ale acelor obiecte fara sa fi invatat stilurile picturale ale culturii lor.

Dar daca a intelege despre ce este imaginea ar fi o simpla problema de aplicare a conventiilor, atunci ar necesita instruirea perceptorilor in codurile si conventiile picturale potrivite. Totusi, in cazurile precedenta, nu exista instruire. De aceea, contrar conventionalismului, nu pare ca intelegerea picturala poate fi o simpla problema de aplicarea codurilor si conventiilor.

Am presupune ca obtinerea unui set de coduri picturale, de genul celor imaginate de conventionalist, ar fi extreme de similar capatarii unui limbaj. In amandaoua cazurile, ce este implicat este un cod arbitrar. Dar dupa cum indica exemplele precedente, destul de des priceperea imaginilor – vazand ceea ce reprezinta – nu este de loc precum obtinerea unui limbaj. Invatarea unei limbi i-a mult timp. Dar putem intelege imaginile – putem identifica ceea ce reprezinta – fara o pregatire indelungata. Recunoastem imagini asiriene, egiptene, neolitice si japoneze fara o educatie speciala in aceste pretense coduri, si japonezii si indienii recunoasc imaginile in stil occidental fara pregatire, precum copii

in propria noastra cultura. Este de neimaginat ca intelegerea lingvistica poate continua in acest sens. Astfel, intelegerea picturala nu seamana prea mult cu intelegerea lingvistica, care este modelul cel mai bun in a intelege ce implica invatarea conventiilor arbitrare de genul relevant. Ganditiva la aceasta disimilitudine. Pe dovezile citate, se pare ca dupa ce vad una sau doua imagini intr-un stil reprezentational strain, oameni din culturi diferite pot identifica imagini cu orice fel de obiect cu care sunt deja familiarizati. Capacitati similare nu sunt evidentiate in ce priveste cuvintele si limbile. Dupa vizionarea a una sau doua picturi japoneze in stilul "ochiului plutitor",un vestic poate intelege aproape orice imagine in acel stil. Dar daca invat unul sau doua cuvinte in japoneza, nu sunt nici pe aproape sa inteleg orice propozitie in japoneza. Acest lucru sugereaza ca imaginile nu sunt simboluri arbitrare intr-un sistem de conventii si ca intelegerea lor nu este o problema de citire, descifrare, decodare sau aplicare doar a modelelor conventionale de deductie. Nu exista, in ce priveste recunoasterea genurilor de lucruri ce reprezinta imaginile, un dictionary pictural de genul caruia avem nevoie pentru a stapanii vocabularul unei limbi. Dar daca intelegerea picturala este atat de diferita de cea lingvistica, poate fi ea mai mult decat problema de conventii?

Impotriva dovezilor si argumentului insiruite, conventionalistul este apt sa raspunda : exista si dovezi de ne intelegere de-a lungul culturilor in ce priveste pictorial pick-up. Totusi, aici trebuie sa fie stresat ca dovezile nu sunt prea clare. Sunt semen de intrebare in ce priveste calitatea fotografiilor pe care oamenii din trib nu au reusit sa le recunoasca si, in unele cazuri, motivul nereusitei poate fi explicat prin faptul ca nu au inteles ceea ce au fost rugati sa faca. Intrebati despre ce era o imagine data, unii africani au identificat-o cu un material ingenios, pentru ca hartia pe care imaginea era tiparita asta le amintea. Totusi, odata ce au inteles sarcina ce aveau de indeplinit, nu au avut dificultati in a spune ce era imaginea.

Pe langa asta, chiar daca la inceput a existat o ezitare in intelegerea imaginilor relevante, in contrast cu achizitia lingvistica, nu a durat mult timp pentru ca informatorii native sa stapaneasca ilustrarea occidentala. Aceasta pretentie este, desigur, dovedita si prin modul in care fotografia, filmul si televiziunea in stilul pictural occidental s-a raspandit in toate colturile lumii fara instruire speciala. Oameni din culturi diferite par sa inteleaga, aproape imediat, ceea ce este reprezentat, fara a fi invatati, sau doar cu instruire minima, in contrast dramatic cu timpul necesar pentru a invata o limba straina.

Astfel, dovezile antropologice pentru conventionalism sunt cel mult confuze si cu siguranta controversate, in timp ce, pe deasupra, exista multe dovezi – precum raspandirea lina a intelegerii picturale de-a lungul culturilor si generatiilor – ce sunt dificil de asimilat in modelul conventionalist. Aceste considerente argumenteaza puternic impotriva conventionalismului.

Am observat ca oamenii de-a lungul culturilor si copi din propriile noastre culturi pot manifesta capacitatea de a recunoaste despre ce sunt imaginile fara instruire speciala. Adica, daca ei sunt familiarizati cu genurile de obiecte reprezentate in imagini, ei pot recunoaste tipurile generale de care apartin referirile imaginilor doar uitandu-se, decat prin procese de citire sau decodare. Capacitatea de a recunoaste despre ce sunt imaginile pare sa se desfasoare in tandem cu capacitatea de a recunoaste obiecte – odata ce putem sa identificam ceva, precum un cal, "din natura", avem putinta sa recunoastem o imagine a unui cal. Intelegerea picturala nu este in primul rand o problema de invatare si folosire a unui cod arbitrar sau set de conventii. Mai degraba, pare sa implice o capacitate naturala,

deja evidenta la copii. Dar daca este plauzibil, atunci poate ceea ce reprezinta imaginile sunt obiecte facute sa declanseze aceasta capacitate naturala.

Intelegerea picturala implica o capacitate naturala de a recunoaste despre ce este o imagine doar prin a se uita – fara a mobiliza procesul de citire, decodare sau deductie – in cazuri unde perceptorul este deja familiarizat cu tipurile de obiecte ilustrate. Daca presupunem ca teprezentarile picturale sunt facute pentru a solicita intelegerea picturala, atunci putem face ipoteza ca :

> Un design vizual x reprezinta pictural y (un obiect, persoana, actiune, eveniment sau alt design vizual) numai daca (1) x are capacitatea intentionata pentru a face un preceptor normal sa recunoasca y in x doar uitandu-se (oriunde perceptorul este deja familiarizat cu clasa lucrurilor carora y apartine), si (2) numai daca perceptorii recunosc y in x deparece isi dau seama (1).

Acest lucru poate suna ca un revers al teoriei traditionale a iluziei, dar nu este. Conform teoriei iluziei, privitorii sunt pacaliti in a crede ca referirile imaginii sunt in fata lor. Dar aceasta teorie pretinde ca nu este implicata nici o inselatorie; pune accentul pe recunoastere, nu pe minciuna, si pretinde ca privitorii recunoasc perceptual pe y in x, nu ca sunt pacaliti perceptual in a vedea pe x drept y. Din punctul de vedere prezent, spectatorii recunosc pe y in x in acelasi timp in care isi dau seama ca x este o imagine (si nu ceea ce reprezinta imaginea). Astfel, teoria precedenta nu este susceptibila obiectiilor catre teoria iluziei de mai devreme, nici nu este o versiune a teoriei traditionale a iluziei. In schimb, o putem numii o teorie a reprezentarii picturale neo-naturalista in onoarea increderii ei in ideea ca imaginile declanseaza anumite capacitati naturale.

Pentru a se intoarce la argumentul conventionalist, continua printr-un proces de eliminare (cea ce este numit un silogism disjunctiv). Pretinde ca :

1 Reprezentarea picturala este o problema de asemanare, sau iluzie, sau conventie.

2 Nu poate fi o problema de asemanare sau iluzie (date fiind argumentele de mai devreme).

3 In consecinta, este o problema de conventie.

Aceasta este o forma valida de argument. Cu toate acestea, va produce o concluzie convingatoare logic doar daca prima premisa enumereaza cu adevarat toate alternativele relevante, concurente. Adica, conventionalistul trebuie sa elimine toate teoriile rivale. Si in acest punct al dezbaterii, putem vedea ca acesta nu a reusit sa enumereze toate alternativele pertinente. Conventionalistulnu a izbutit sa considere neo-naturalismul o alternative. Astfel, trebuie sa determinam ca, conventionalismul este superior neo-naturalismului inainte de a ne gandi la sprijinirea concluziei argumentului conventionalist.

Intr-adevar, ar trebui sa ezitam inainte de a ne incuviinta argumentul conventionalist deoarece am vazut deja un numar de feluri in care neo-naturalismul este o ipoteza superioara. Pe deasupra, sunt si alte considerente in favoarea neo-naturalismului.

Amintiti-va de justificarea conventionalista a realismului pictural : consideram

unele stiluri picturale mai realiste decat altele, dar asta numai pentru ca ne-am deprins in stiluri mai realiste. Am spus deja ca aceasta este o doctrina contraintuitiva. Dar acesta nu este un argument. Acesta este un argument.

In interiorul propriei noastre culturi, am putut intelege aparitiile de noi stiluri de realism. De exemplu, adaugarea umbrelor ca semn al profunzimilor in imagini a fost recunoscut ca o realizare in realismul pictural. Dar cum pot astfel de lucruri fi considerate realizari daca realismul este doar o problema de conventie si deprindere? Este prea putin timp pentru ca astfel de conventii innovative sa fie invatate si chiar mai putin timp pentru ca noi sa ne familiarizam cu ele. De fapt, daca conventionalismul ar fi adevarat, ar fi greu de inteles cum pot fi posibile astfel de de realizari, intrucat noi vom fi totdeauna mai deprinsi cu stilul existent decat cu cel al decoperirii. Astfel, conventionalismul nu poate explica faptul ireprosabil al evolutiei si acceptarii stilurilor progresiv mai realiste a reprezentarii picturale.

Pe de alta parte, neo-naturalismul poate. Descoperiri succesive in realism pot gasi tot mai multe moduri eficace de declansare a capacitatilor noastre naturale de recunoastere.

Conventionalismul mai sustine ca orice stil pictural va fi considerat realist, odata ce devine familiar. Acest lucru pare greu de crezut; putini ar considera portretele lui Picasso realiste, desi exista de trei generatii si jumatate. Dar neo-naturalismul poate explica si acest lucru. Unele stiluri reprezentationale ofera semne recognoscibile sigure prea putine sau chiar deloc fata de altele, iar portretele lui Picasso in acest sens sunt mai putin realiste decat imaginile cu oameni din ziare.

In mod clar, neo-naturalismul este o alternativa la conventionalism – o teorie rivala ce conventionalistul nu a eliminat-o inca. Propune o explicatie mai buna a anumitor fenomene decat o poate face conventionalismul. Dar probabil conventionalistul poate folosi ceea ce am numit mai devreme “argumentul inima” impotriva teoriei asemanarii pentru a infrange neo-naturalismul.

Neo-naturalismul spune ca x este o reprezentare a lui y numai daca x declanseaza recunoasterea lui y in x privitorilor. Dar este recunoasterea o conditie necesara reprezentarii? Conform “argumentului inima”, denotatia este fundamentala reprezentarii, si in mod clar x poate reprezenta y – x poate sa denote pe y – fara ca noi sa putem recunoaste pe y in x. Amintiti-va exemplul cu pioneza sau solnita de piper ce reprezentau o divizie blindata. Prin urmare, nu putem sustine “argumentul inima” impotriva teoriei asemanarii cu forta egala impotriva neo-naturalismului, inlocuind notiunea de asemanare in argumentul de mai devreme cu notiunea de recunoastere intr-un argument nou?

Adica :

1 x reprezinta y daca si numai daca x denota y.
2 Daca x denota y, atunci x poate sa nu declanseze recunoasterea lui y in x.
3 x reprezinta y.
4 Deci, x denota y.
5 Deci, x poate sa nu declanseze recunoasterea lui y in x.
6 Deci, x reprezinta y si x poate sa nu declanseze recunoasterea lui y in x.
7 Acum, presupunem ca recunoasterea este o conditie necesara reprezentarii.
8 Daca recunoasterea este o conditie necesara reprezentarii, atunci nu este (posibil) cazul in care x reprezinta y si in care x poate sa nu declanseze recunoasterea lui

y in x.

9 Deci, nu este cazul in care x reprezinta y si x poate sa nu declanseze recunoasterea lui y in x.

10 Deci, recunoasterea nu este o conditie necesara pentru reprezentare.

Mai devreme nu am probat acest argument impotriva teoriei asemanarii, desi am notat ca ar putea sa nu fie intratat de convingator pe cat pare. Acum trebuie sa ne gandim deca reprezinta o obiectie decisiva fie pentru teoria asemanarii fie pentru neo-naturalism cu respect fata de reprezentarea picturala. O singura cauza pentru care sa ne gandim ca nu are a face cu prima premisa a "argumentului inima".

Argumentul inima, dupa cum s-a stability este valid din punct de vedere logic, dar un astfel de argument poate fi fals, daca oricare dintre premisele sale sunt false. Pe deasupra, prima premisa a argumentului inima – dupa cum este directionata impotriva teoriei reprezentarii sau a neo-reprezentationalismului – poate fi falsa.

Prima premisa sustine ca "x reprezinta y daca si numai daca x denota y". Adica, denotatia ofera conditii necesare si suficiente pentru reprezentare. Dar din perspectiva noastra, aceasta premisa este ambigua. Daca vorbim despre reprezentare simpliciter, premisa premisa este adevarata. O pioneza poate reprezenta o divizie blindata cand specificam ca asta simbolizeaza. Dar daca ne referim prin "reprezentare" la "reprezentare picturala", atunci premisa este falsa. Acea denotatie in sine puncteaza reprezentarea simpliciter, ea nu defineste fiecare subcategorie a reprezentarii. Nu defineste total reprezentarea picturala, de exemplu.

Desi o pioneza poate reprezenta o divizie blindata, acesta nu este reprezentarea picturala a uneia. Evident, o pioneza nu este o imagine a unei divizii blindate. In consecinta, intrucat "argumentul inima" ar trebui sa fie legat de reprezentarea picturala, dar implicit sustine notiunea de reprezentare simpliciter ca premisa centrala, argumentul inima pare sa comita eroarea echivocului.

O eroare a echivocului are loc cand un concept intr-un argument este folosit cu sensuri diferite. De exemplu, daca spun "Toti burlacii sunt barbati. Hilary Clinton este un burlac (al artelor). Deci, Hilary Clinton este un barbat", argumentul este inacceptabil deoarece conceptul de burlac nu este folosit univoc – adica, cu acelasi sens de la un capat la celalalt al argumentului. In prima premisa, face referire la gen, in timp ce in a doua se face referire la statutul scolastic. Deductia ca Hilary Clinton este barbat pentru ca este burlac (in sensul academic) este o concluzie eronata.

Prima premisa a argumentului este adevarata in sensul genului, dar falsa in sensul academic, in timp ce a doua premisa este adevarata cand o citim in sensul academic dar falsa cand o citim in sensul genului. Pentru concluzia argumentului ce a urmat premiselor, conceptul de burlac sr trebui aplicat in acelasi sens in amandoua premisele pentru ca ele sa fie adevarate. In schimb, in exemplul nostru, argumentul oscileaza eronat – sau echivoc – intre intelesuri diferite ale cuvantului "burlac", si astfel trage concluzia eronata a echivocului.

Pe deasupra, mai putem vedea un echivoc in argumentul inima al conventionalistului. Prima premisa a argumentului este adevarata, daca o citim ca definitie a reprezentarii simpliciter. Dar falsa daca vorbim de reprezentarea picturala, intrucat semnul talpii de lansare a navelor poate simboliza Oceanul Pacific fara a fi o imagine a lui. Deci, daca citim argumentul inima ca preocupat cu reprezentarea picturala,

argumentul esueaza, cand prima lui premisa este scoasa din ambiguitate – cand intelegem ca “reprezentarea” in prima premisa trebuie sa insemne “reprezentare picturala” pentru a duce treaba la bun sfarsit.

Pe deasupra, echivocul din prima premisa infecteaza si restul argumentului. Anume, aparenta contradictie dintre pasii #6 si #9 dispare odata ce indepartam ambiguitatea pertinenta, intrucat “x reprezinta y simpliciter si poate sa nu declanseze recunoasterea lui y in x”.

Sau, mentionand problema majora cu argumentul inima succinct, nu reuseste deoarece combina problema definirii reprezentarii picturale cu definitia reprezentarii simpliciter; greseste aratand ca reprezentarea simpliciter nu necesita recunoastere (sau asemanare) prin demonstrarea ca reprezentarea picturala ar putea sa nu necesite recunoastere (sau asemanare). Ca cineva poate reprezenta ceva fara a mobiliza capacitatile de recunoastere ale perceptorilor nu arata ca un anumit tip de reprezentare, anume reprezentarea picturala, nu necesita recunoastere.

Astfel, neo-naturalismul nu este ingrijorat de cel mai puternic argument conventionalist impotriva acestui tip de teorie, neo-naturalismul pare sa aiba mai mult putere de explicatie decat conventionalismul. Totusi neo-naturalismul mai poate invata ceva din conventionalism. Chiar daca recunoasterea este o conditie necesara pentru reprezentarea picturala, nu este o conditie suficienta, intrucat, desi recunoastem chipuri in nori, norii nu sunt reprezentari ale chipurilor ce le vedem in ei. De ce nu? Haideti sa exploatam propunerea conventionalistului cum ca denotatia este de asemeni o conditie necesara a reprezentarii si integreaza aceasta sugestie in declaratia neo-naturalismului.

Din acest lucru rezulta o declaratie mai complexa a teoriei neo-naturaliste a reprezentarii picturale, anume :

> Un design vizual x reprezinta pictural y (un obiect, persoana, loc, actiune, eveniment sau alt design vizual) daca si numai daca (1) x are capacitatea menita sa faca un preceptor normal sa recunoasca y in x doar uitandu-se; (2) perceptorii relevanti recunoasc y in x doar uitandu-se; (3) x este menit sa denote y; si (4) perceptorii relevanti realizeaza ca x este menit sa denote y.

Acestea se pare ca ne dau o explicatie mai buna asupra celor mai de baza tipuri de reprezentare picturala decat ne da conventionalismul. Exploateaza accentuarea denotatiei conventionalismului, dar nu confunda reprezentarea simpliciter cu acel special tip de reprezentare ce il numim “ilustrare”.

Totusi, cel putin o intrebare ramane pentru cititorul atent. Desi neo-naturalismul pare superior conventionalismului, cum se compara cu teoria asemanarii a reprezentarii picturale? Aici doua comentarii sunt suficiente. In primul rand, neo-naturalismul si teoria asemanarii pot fi combinate, intrucat poate reiesi ca mecanismul psihologic ce este un semn pentru perceptori sa recunoasca referintele imaginilor este asemanarea. Desigur, asemanarea poate sa nu fie mecanismul; altceva poate fi. Dar asta duce la un al doilea comentariu. Orice ar fi mecanismul ce apara recunoasterea picturala este o treaba pentru psihologi sa descopere. Este de ajuns pentru filozofie sa spuna ca recunoasterea (totusi trebuie explicat stiintific) este esentiala pentru reprezentarea picturala. Adica, filozofia incearca sa spuna ce este reprezentarea picturala, nu cum functioneaza din punct de

vedere psihologic.

## Reprezentarea in arte

Pana acum ne-am concentrate pe definirea naturii reprezentarii picturale in artele vizuale. Dar sunt mai multe genuri de reprezentari, nu doar cea picturala cand vine vorba de arte. Asa ca va fi util sa incheiem acest capitol cu o scurta discutie despre reprezentare in arte.

Vorbind mai pe larg, putem spune ca prin "reprezentare" ne referim la faptul ca x reprezinta y (unde y se intinde pe un domeniu compus din obiecte, persoane, evenimente si actiuni) daca si numai daca (1) un expeditor intentioneaza ca x (de exemplu o imagine) sa simbolizeze y (de exemplu o persoana), si (2) publicul recunoaste ca x este intentionat sa simbolizeze pe y. Aceasta este o caracterizare generala a reprezentarii, se aplica la multe genuri variate de reprezentare.

Reprezentarea poate fi obtinuta in arte in mai multe feluri.Este util sa consideram patru tipuri de reprezentare pentru a putea caracteriza felurile in care practicile reprezentationale difera cu respect pentru diferitele forme de arta. Aceste patru tipuri de reprezentare stau pe un intreg continuum in ce priveste diferitul, desi uneori felurile se intrepatrund astfel publicul poate ajunge sa inteleaga ca x inseamna y.

Cele patru puncte ale continuum-ului includ :

1. Reprezentarea neconditionata. Acesta este genul de reprezentare ce se obtine prin declansarea capacitatilor innascute de recunoastere ale publicului – capacitati ce permit privitorilor sa recunoasca ca referinta tabloului "Mona Lisa" este o femeie doar uitandu-se la imagine. In cazurile de reprezentare neconditionata, putem recunoaste ca x inseamna y pe baza acelorasi puteri de recunoastere ce ne permit sa recunoastem y-urile "in natura". Daca putem recunoaste femei in lumea reala doar uitandu-ne, atunci putem recunoaste ca "Mona Lisa" ilustreaza o femeie prin aceleasi procese de perceptie pe care le folosim sa recunoastem femei. Dupa cum am argumentat in paragraful anterior, reprezentarea picturala face parte din aceasta categorie.
   Dar reprezentarea dramatica standard face si ea parte, intrucat cand o actrita reprezinta luarea mesei prin imitarea mancatului – prin ridicarea furculitei la gura si simuland mestecatul – publicul recunoaste actiunile ei ca o portretizare a mancatului fara a recurge la coduri specializate. Adesea mecanismul psihologic ce se opune unor astfel de exemple de recunoastere directa a fost discutat in termeni de similitudine, desi, dupa cum a fost indicat mai sus, idea de puteri de recunoastere naturale este de asemani valabila. Daca similitudinea sau puterile naturale de recunoastere ofera o explicatie superioara a fenomenului in discutie sau daca cele doua idei ar trebui combinate este o problema ce pana la urma vom lasa psihologii sa o rezolve. Singurul lucru relevant aici este ca mare parte din reprezentare in arte – de exemplu in filme, TV, teatru, pictura si sculptura – procedeaza prin declansarea capacitatilor de recunoastere innascute si este instantaneu (adica nu mediate prin manipularea unui cod arbitrar sau conventional). In cazuri rare,

chiar si muzica poate realiza acest tip de reprezentare prin simularea cantecelor de pasari, de exemplu.

2. Reprezentarea lexicala. daca o reprezentare nu este mediata de codurile arbitrare stabilite, alte formede reprezentare sunt codate, fie lexicographic, fie semiotic. In aceste cazuri, pentru a realiza ca x reprezinta y, un spectator trebuie sa stie codurile relevante. In dans, anumite gesturi si miscari sunt corelate cu semnificatii precise ca intr-un dictionary. In Baletul Romantic, de exemplu, cand un personaj deseneaza un cerc in jurul capului inseamna "sunt draguta". Nu putem intelege acest lucru doar uitandu-ne; trebuie sa cunoastem lexiconul relevant. In mod similar, mudrele indiene functioneaza in acelasi fel.
   Conventionalistul in continuare ca toate reprezentarile sunt de acest fel, si, desi am creat cauze pentru a respinge acest punct de vedere extrem, este adevarat ca o mare parte a reprezentarii in arta face parte din aceasta categorie. Desigur, granita dintre reprezentarea neconditionata si cea lexicala adesea produce cazuri amestecate, intrucat ceea ce uneori recunoastem intr-un mod neimediat este un semnal codat social (mai degraba decat unul artistic; de exemplu, noi recunoastem neconditionat masina de pompieri pe de o parte pentru ca este rosie, dar faptul ca este rosie este rezultatul unui cod social antecedent).

3. Reprezentarea conditionala specifica. Uneori recunoastem ce este reprezentat numai cu conditia de a stii deja ce este reprezentat. Este foarte putin probabil sa ne dam seama ca este pusa otrava in urechea regelui in piesa din piesa "Hamlet", daca nu stim deja ca asta trabuie sa reprezinte piesa din piesa. Odata ce stim ca asta se intentiona sa fie reprezentat de catre scurta piesa, intelegem cu usurinta ce inseamna gesturile de altfel obscure. Dar multi dintre noi, cel mai probabil, am fi pierduti fara astfel de cunostinte antecedente.
   Aceste nu este un caz de reprezentare neconditionata, intrucat nu am avea habar de ce se intampla fara sa ne fie spus (de catre Shakespeare). Fiindu-ne spusa, aici, cu alte cuvinte, o conditie pentru a intelege reprezentarea. Totusi, odata fiindu-ne spus (adica, odata intrunita conditia), ne putem folosi puterile de recunoastere native pentru a descifra gesturile de alt fel evazive.
   Nu este nici un caz de reprezentare lexicala, intrucat nu exista un cod prestabilit pentru otraviri prin ureche in teatru. Actorul procedeaza prin imitare, nu prin semnalari strict codate. Reprezentarea lexicografica sau semiotica este, desigur, neconditionala, intr-atat incat depinde de existenta unui cod, dar nu toata reprezentarea conditionala specifica trebuie sa fie lexicala, intrucat in multe cazuri poate actiona prin angajarea capacitatilor de recunoastere naturale, odata ce acestea au fost alertate in ce priveste la ce sa ne asteptam (adica, dupa ce sa ne uitam).
   Descifrarea unui caz de reprezentare conditionala specifica poate implica o interactiune complexa de abilitati cognitive ce necesita capacitati de recunoastere naturale ce lucreaza in armonie cu fregmente de cunoastinte lexicografice (precum si alti factori). Totusi, aceasta categorie puncteaza o diferenta importanta, intrucat pentru a mobiliza capacitatile cognitive relevante, avem nevoie de indiciul ca ceva este reprezentat. Intr-adevar, reprezentarile in aceasta categorie necesita cunoasterea ca ceva specific – de exemplu, o otravire prin ureche – este reprezentat. Prin asta, contrasteaza cu urmatoarea categorie.

4. Reprezentarea generic conditionata. Aici spectatorul poate detecta sau recunoaste ca x inseamna y cu conditia ca ea sa stie ca ceva este reprezentat. De exemplu, daca nu stii ca eu incerc sa reprezint ceva, tu ai putea sa nu intelegi ca miscarile leganate ale bratelor mele inseamna valuri. Dar daca stii ca intentionez sa reprezint ceva, chiar daca nu stii de mai inainte ce vreau sa reprezint, vei intelege miscarile mele drept valuri destul de repede; ar fi una dintre primele tale ipoteze. De asemenea, daca stim ca o bucata muzicala este un poem tonal, atunci vom interpreta anumite fraze “in aflux” sau “curgatoare” drept apa.

Doar cunoascand ca un semnal artistic este menit sa fie reprezentational, chiar daca nu este spus exact ce reprezinta, ne face sa ne mobilizam capacitatile de recunoastere naturale, asocierile noastre lingvistice si cunostintele in coduri strict semiotice, impreuna cu alti factori, pentru a determina adecvat ce reprezinta reprezentarea, fara sa ne fi spus intelesul sau specific.

Contrastul dintre reprezentarea conditionala specifica si cea generic conditionata poate fi explicat instructiv meditand la un joc de sarada. Intr-adevar, ai putea incerca sa intelegi distinctia jucand sarade. Imaginati-va doua echipe – A si B. Echipa A da unui jucator din echipa B o maxima pe care trebuie sa o scoata de la ceilalti membrii ai propriei echipe prin imbolduri gestuale. Presupunand, desigur, ca incearca sa faca asta prin pantomima sau ilustrarea maximei. Intrucat membrii echipei A cunosc maxima – intrucat ei stiu ce vor sa reprezinte gesturile ei – ei se refera la interpretarea ei ca la un exemplu de reprezentare conditionala specifica. Ei incearca sa potriveasca gesturile ei cu ce stiu ca reprezinta. Pot urmari si aprecia gesticulatia ei deoarece stiu exact ce vrea ea sa semnaleze.

Coechipierii ei, totusi, stiu doar ca vrea sa semnaleze ceva. Nu stiu exact ce este. Ei incearca sa deduca ce este, folosind o varietate de abilitati cognitive doar pentru ca stiu ca ea joaca sarade. Daca nu jucau sarade, pot crede ca ea nu inearca sa semnaleze nimic. Dar stiind ca ea joaca sarade, stiind ca vrea sa reprezinte ceva, ei incearca sa determine ce. Si reusesc asta destul de des.

Pentru echipa B, gesturile coechipierei lor sunt privite drept reprezentari generic conditionale, in acelasi timp ele sunt pentru observatorii din echipa A reprezentari conditionale specifice. Adica, membrii echipei B dezleaga gesturile ei cu conditia ca ei sa presupuna ca ceva este reprezentat,desi nu stiu dinainte ce. Pentru membrii echipei B, sarada este o problema de reprezentare generic conditionala si, alertati la asta, ei vor folosi aceasta intelegere drept cadru pentru interpretarea sirului, exploatarea tuturor genurilor de indicii pentru a deduce ce este reprezentat. Echipa A, pe de alta parte, stie ce este reprezentat dinainte. Pentru ei, uramarirea saradei este o problema de potrivire a gesturilor cu maxima ce trebuie sa si-o aminteasca. Ei stiu solutia la problema pe care jucatorul din echipa B incearca sa o dezlege, si folosesc aceasta cunostinta pentru a aprecia ingeniozitatea jucatorului B.

In mod clar, jucatorii din echipa A si cei din echipa B sunt angajati in sarcini cognitive diferite, ce noi le caracterizam ca reactionand la reprezentari conditionale specifice, pe de o parte, si la reprezentari generic conditionale, pe de alta. Pe langa asta, nu este doar o problema de sarade, intrucat lucrarile de arta pot intrebuinta de asemeni oricare din reprezentari. “Pacific 231” al lui Honegger si “Symphonie Fantastique” a lui Berlioz sunt exemple de reprezentare conditional specifica, in timp ce tunetul din “Pastoral-ul” lui Beethoven este este mai mult genul reprezentarii generic conditionale (nu am intelege

sunetul ca tunet de nu am stii ca piesa este ilustrativa).

Desi aceste patru puncte de pe continuum-ul reprezentari nu sunt exhaustive si desi pot fi combinate in moduri complexe in anumite cazuri, ele totusi sunt utile in caracterizarea modurilor tipice in care formele de arta – sau grupuri de forme de arta – folosesc reprezentarea. Toate artele – incluzand pictura, sculptura teatrul, dansul, literatura, fotografia, filmul, video si chiar muzica – pot folosi toate aceste categorii de reprezentare. Nu este cazul ca oricare dintre aceste categorii sa se coreleze cu toate si numai una dintre formele de arta. Totusi, desi fiecare din formele de arta relevante pot folosi oricare din aceste categorii, anumite forme de arta – sau grupuri de forme de arta – tind sa accentueze sau sa se bazeze pe anumite categorii mai mult decat pe altele. Astfel, putem inscrie aceste patru categorii sa inceapa sa descrie practicile tipice, desi nu cele unice, ale diferitelor forme de arta.

De exemplu, este adevarat ca reprezentarea dansului poate avea toate cele patru categorii, si este adevarat si ca reprezentarea in alte forme de arta poate face acelasi lucru. Si totusi nu pare ca dansul se bazeaza pe unele din aceste categorii mai mult decat o fac celelalte arte – sau macar mai mult decat artele de punere in scena dramatica invecinate (precum teatrul realist, filmele si TV-ul).

Adica, contrastand dansul cu teatrul, filmul si TV-ul, dansul pare sa se bazeze mai mult pe categoriile 3 si 4 decat teatrul, filmul si TV-ul. Acest lucru nu inseamna ca dansul nu foloseste categoriile 1 si 2; poate dansul le foloseste la fel sau poate mai mult decat pe categoriile 3 si 4. Cu toate acestea, dansul teatral cum il cunoastem noi feloseste forme de reprezentare conditionale mai mult decat o fac formele dominante de teatru, film si TV in cultura occidentala. Intr-adevar, aceste forme de arta se bazeaza mai exclusiv pe categoria 1 decat pe celelalte categorii de reprezentare din lista noastra. Numiti aceasta diferenta de optiune in strategii reprezentationale o “diferenta proportionala” in mijloacele reprezentationale dintre dans si vecinii ei dramatici.

Acest fapt nu contesta ca teatrul, filmul si TV-ul in modul in care sunt practicate, pot folosi categoria 2. Si in anumite cazuri avangardiste – precum filmul “Anticipation of the Night” de Brakhage – ar putea desfasura forme de reprezentare conditionala. Cu toate acestea, in curentele principale (mainstream), teatrul, filmul si TV-ul folosesc categoriile 3 si 4 in proportii mai mici decat folosesc categoria 1, pe de alta parte, in timp ce dansul foloseste categoria 1, se bazeaza din greu pe categoria 2 si, in special, pe 3 si 4 in scopul reprezentarii. Acest lucru ar trebui sa fie clar din punct de vedere al gradului la care chiar curentele principale de reprezentare in dans depind de acompanierea textelor descriptive – precum programele – pentru inteligibilitate, pe cand curentele principale in teatru, film si TV sunt in general accesibile fara astfel de texte.

Astfel, exista o diferenta proportionala intre optiunea de mijloace de reprezentare dintre dans, pe de o parte, si teatru, film si TV, pe de alta. Dansul se bazeaza mai mult pe reprezentarea conditionala (de amandoua felurile) decat o fac celelalte. Dar muzica? Desi este mai putina reprezentare in muzica decat in dans, cand exista reprezentare in muzica nu se bazeaza si ea din greu pe reprezentarea conditionala (ganditiva la “Uvertura 1812”)? Nu este nici o diferenta intre muzica si dans in ce priveste mijloacele de reprezentare catre care ele tind?

Cu siguranta este : dansul foloseste reprezentarea neconditionalta mai mult decat o face muzica. Astfel unde dansul difera de teatru,film si TV prin accentuarea formelor de reprezentare conditionala, difera de muzica prin folosirea mult mai frecventa a

reprezentarii neconditionate. Desigur, se bazeaza si pe increderea lor in reprezentarea neconditionata prin care practicile dominante ale teatrului, filmului si TV-ului se disting de muzica.

Pe deasupra, dansul difera de rstul artei temporale – literatura – in masura in care literatura opereaza aproape exclusiv via reprezentarea lexicografica (cuvinte si gramatica), depinzand de categoria de reprezentare mult mai mult decat o face dansul sau teatrul, filmul, TV-ul si muzica.

Desi pictura, desenul si sculptura reprezentationala depind in primul rand de reprezentarea neconditionata – cum o fac teatrul, filmul si TV-ul – ele depind si de reprezentarea conditionala, desfasurand titluri, generice si teme (de exemplu cunoasterea miturilor, evenimentelor istorice, parabole religioase si asa mai departe, pe care imaginile le reprezinta) pentru a fi total inteligibile. Prin acest lucru, aceste forme de arta, precum si mare parte a fotografiei (data fiind dependenta ei de generice) sunt probabil mai apropiate de dans decat sunt de teatrul, filmul si TV-ul realist. Dar se suspecteaza ca ele tot nu se bazeaza pe reprezentarea conditionala in masura in care o face dansul. In acest sens, aceste forme de arta par sa cada undeva intre dans, pe de o parte, si film, teatru si TV, pe de alta, in ce priveste accentuarea lor proportionala a reprezentarii neconditionate versus celei conditionale. Si, desigur, practicile reprezentationale ale acestor forme de arta sunt de asemeni diferentiate de-a lungu altei dimensiuni – aceea a repaosului versus miscare – de practicile de reprezentare standard ale teatrului, dansului, filmului si TV-ului.

Pictura, dansul, sculptura si fotografia pot fi diferentiate de muzica, desigur, datorita increderii lor in reprezentarea neconditionata, in schimb, ele folosesc reprezentarea lexicala mult mai putin decat o face literatura. Nu trebuie neglijat faptul ca sunt coduri picturale, dar numai pentru a nota ca oricat de importante sunt pentru aceste forme de arta, ele sunt mai putin fundamentale aici decat sunt in ce priveste literatura.

Folosind cele patru categorii de reprezentare precedente, atunci, impreuna cu notiunea de diferenta proportionala dintre formele de arta existente (sau cel putin grupuri de forme de arta), putem spune ceva despre tendintele reprezentationale catre care tind formele de arta. Totusi, ceea ce putem spune depre aceste forme de arta tine de ce este characteristic, nu unic, in folosirea lor a reprezentarii. Nu vorbim despre ce este unic in reprezentare in fiecare din aceste forme de arta, intrucat, dupa cum am vazut, fiecare forma de arta foloseste aceleasi tipuri de reprezentare pe care celelalte forme de arta le folosesc. Unde difera, cand difera, depinde de accentul diferential, proportional pe care il dau diferitelor tipuri de reprezentare disponibile lor.

## Rezumatul capitolului

Relatia de reprezentare in arta este una durabila. In cele mai vechi filozofii ale artei in Vest, reprezentarea era considerata un aspect esential al artei. Acest punct de vedere a persistat secole si a fost esential formarii a ceea ce noi consideram sistemul modern al artelor. Totusi, dezvoltarea artei nonreprezentationale in secolele nouasprezece si douazeci a facut teoria reprezentationala a artei sa fie invechita, in acelasi timp atragandu-le atentia teoreticienilor ca nu a fost niciodata pe deplin comprehensiva.

Totusi, chiar daca teoria reprezentationala a artei este falsa ca teorie generala, este inca adevarat ca o mare parte a artei cu care noi suntem familiarizati este reprezentationala. Desi nu toata arta este reprezentationala, mare parte este. Astfel, o teorie a reprezentarii este inca o indatorire urgenta pentru filozofia artei.

Acest lucru este probabil cel mai evident cand vine vorba de arta picturala – ce include nu numai pictura, dar si filmul, fotografia, video si TV-ul. Drept rezultat, o mare parte a acestui capitol a fost petrecuta discutand despre reprezentarea picturala, ce este cel mai bine analizata de ceea ce se numeste o teorie neo-naturalista a reprezentarii picturale.

Totusi, reprezentarea picturala nu este intreaga poveste a relatiei dintre arta si reprezentare, intrucat sunt mai multe tipuri de reprezentare, nu numai cea picturala. In consecinta, am petrecut sectiunea conclusiva a acestui capitol examinand variatia practicilor de reprezentare de-a lungul artelor. Am notat ca fiecare din diferitele arte nu poseda o forma unica de reprezenatre. Fiecare forma de arta poate exploata acelasi pachet de strategii reprezentationale ca si celelalte. Unde difera artele, cand difera ele, in ce priveste practicile lor reprezentationale, este o problema de diferenta proportionala in modul in care fiecare din arte – sau grupuri de arte – de bazeaza, gradual, pe strategii alternative de reprezentare.

## Note explicative

Studentii interesati in scrieri apartinand teoriilor reprezentationale clasice ale artei ar trebuii sa consulte Cartile 2, 3 si 10 din ”Repiblica” lui Platon si “Poetica” lui Aristotel. Aceste lucrari se pot gasi in multe editii. Studentii sunt sfatuiti sa caute versiuni ce le gasesc usor de citit si convenabile buzunarelor lor. Cel mai bun articol pe tema sistemului artelor frumoase este cel al lui Paul Oskar Kristeller, “The Modern Sistem of the Arts” retiparit in “Essays on the History of Aesthetics”, editata de Peter Kivy (Rochester, NY:University of Rochester Press, 1992).

O versiune a teoriei neo-reprezentationale a artei poate fi gasita in “Transfiguration of the Commonplace” de Arthur Danto (Cambridge, MA:Harvard University Press, 1981). Termenul de “neo-reprezentationalism” vine de la Peter Kivy, ce critica de asemeni punctul de vedere. Cercetati si “Philosophies of Arts : An Essay in Differences”(Cambridge:Cambridge University Press, 1997), capitolul 2.

Pentru o intriducere in subiectul reprezentarii picturale, cautati Monroe Beardsley “Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism” (Indianapolis, Indiana;Hackett Publishing Company, 1981), capitolul 6. Primul capitol din “Languages of Art” de Nelson Goodman (Indianapolis:Hackett Publishing Company. 1976) face un caz puternic pentru teoria

conventionalista a reprezentarii picturale. Lucrarea lui Flint Schier “Deeper Into Pictures : An Essay on Pictorial Representation” (Cambridge University Press, 1986) sustine o forma robusta de neo-naturalism, desi studentii ar trebui sa fie avertizati dinainte ca aceasta catre este foarte dificila din punct de vedere ethnic. Puteti incepe sa cititi despre reprezentare de-a lungul artelor cu lucrarea lui Peter Kivy “Sound and Resemblance” (Princeton, NJ:Princeton Univerity Press, 1984), in special al doilea capitol.

In sfarsit, in acest capitol am discutat numai despre reprezentarea picturala din perspectiva cazurilor unde imaginile in discutie sunt imagini ale unor lucruri existente. Nu am raspuns la intrebarea mai complicata a reprezenatrilor picturale de fictiune. De acest subiect, totusi, se ocupa Beardsley, Goodman si Schier in lecturile sugerate. Aceasta impreuna cu alte probleme relevante, este examinata pe larg in lucrarea lui Kendall Walton “Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts” (Cambridge, MA:Harvard University Press, 1990). Ca si lucrarea lui Schier, cartea lui Walton este o lectura formidabila.

# Capitolul II
# Arta si expresia

Partea I Arta ca expresie
Teoria expresiva a artei
Obiectii la teoria expresiva a artei

Partea a II-a Teorii ale expresiei
Ce este expresia?
Expresie,exemplificare si metafora
Probleme ale teoriei exemplificarii metaforice
Este expresia intotdeauna metaforica?

Sumarul capitolului
Note informative

# Arta si expresia

## Partea I
## Arta ca expresie

### Teoria expresiva a artei

De-a lungul secolelor,reprezentarea a fost considerata a fi trasatura centrala si definitorie a artei.Daca reprezentarea este inteleasa ca imitatie,rolul artistului poate fi explicat analogic prin reflectarea naturii intr-o oglinda.Referindu-ne in general la teoriile imitative ale artei,accentul cade asupra aspectului exterior al lucrurilor-aspectul obiectelor si actiunile umane.In sensul larg al cuvantului,arta a fost caracterizata in termenii unor preocupari fata de trasaturile obiective ale lumii "exterioare"-fata de natura si comportamentul ce poate fi observat in mod direct.

Insa in Vest,odata cu trecerea de la secolul al XVIII-lea la secolul al XIX-lea,artisti ambitiosi-atat in teorie,cat si in practica-incep sa se orienteze spre interior;acestia devin mai putin preocupati a surprinde aparentele naturii si manierele societatii,indreptandu-se tot mai mult spre explorarea propriilor experiente subiective.Desi artistii inca reprezentau peisaje,acestea erau incarcate cu o semnificatie ce depasea proprietati fizice.Acesti artisti incercau de asemenea sa redea propriile reactii-modul propriu de a percepe peisajul.Din perspectiva teoriilor imitative ale artei,preocuparea artistului vizeaza oglindirea lumii obiective.Insa,odata cu inceputul secolului al XIX-lea,artistii isi indreapta atentia spre subiectiv, spre lumea experientelor interioare.

Un exemplu important al acestei schimbari cutremuratoare a ambitiei artistice l-a constituit miscarea artistica romantica.In anul 1798,in prefata lucrarii sale"Balade lirice",Wordsworth sustine ideea ca poezia "este debordarea spontana a sentimentelor puternice".Astfel,rolul poetului nu este de a reflecta in mod esential actiunile altor persoane,ci acela de explorare a propriilor sentimente si trairi.Romantismul afirma valoarea primara a eului si a experientei individuale.Atunci cand poetul contempla o scena exterioara,scena nu este prezentata pentru ea insasi,ci doar ca un stimulent ce ajuta poetul sa examineze propriul raspuns emotional la aceasta.

Lumea este prezentata dintr-o perspectiva dominata de emotie personala,individuala,in care aceasta este cu mult mai importanta decat simpla descriere a ceea ce a dat nastere emotiei(cum ar fi o ciocarlie sau o urna greaca).Pentru poetul romantic,artistul nu este sclavul imitatiei si reprezentarii lumii exterioare si obiective,ci al relevarii lumii interioare,subiective-prezentarea emotiilor si sentimentelor artistului.La fel si in muzica,operele unor compozitori ca Beethoven,Brahms,Tchaikovsky,si a altora vor ajunge a fi privite drept proiectii ale sentimentelor puternice.

Romantismul a influentat in mod profund viitorul curs al artei.Noi inca traim in umbra romantismului.Probabil ca imaginea recurenta a artistului in cultura maselor de astazi ramane cea a autorului (compozitor,pictor)devotat autodezvaluirii si intelegerii propriilor

sentimente.Multe din miscarile artistice ale secolului al XX-lea,de la expresionismul german la dans modern,pot fi vazute ca descendente directe ale romantismului.In plus,in timp ce aceste dezvoltari au deviat din ce in ce mai mult de la canoanele stricte ale imitarii naturii-prin implicarea deformarilor si a abstractului,drept scopuri ale expresivitatii-au evidentiat insuficienta teoriilor artei realiste,figurative.

Aceste experimente au fost nu numai contraexemple ale teoriilor dominante in arta,ci in acelasi timp au incurajat la o a doua privire asupra referintelor istorice;astfel,romantismul si vicisitudinile sale nu reprezentau ceva in intregime nou,pentru ca arta a fost intotdeauna legata de exprimarea emotiilor.Nu au fost sonetele lui Shakespeare expresive?Astfel,atat arta recenta(romantismul si nasterea muzicii absolute)cat si cea veche aveau nevoie de o teorie noua si cuprinzatoare,o teorie mai sensibila la expresia emotionala,decat teoriile artei figurative.Acesta este contextual in care vor aparea teoriile expresive ale artei.

Teoriile artei realiste vorbesc despre activitatea artistica in mod asemanator activitatii stiintifice.Amandoua implica descrierea lumii exterioare.Insa,odata cu secolul al XIX-lea,orice comparatie intre omul de stiinta si artist,ajunge a fi destinata sa evidentieze insuficienta mijloacelor artistice de a face noi descoperiri sau de a oglindi realitatea intocmai.In aceste privinte,stiinta detinea cu siguranta un avantaj.

Astfel,se va isca o presiune sociala pentru ca arta sa isi dezvolte propria vocatie,care sa o distinga de stiinta dar in acelasi timp sa ii acorde un statut egal acesteia.Artei ii ramane in acest mod un scop important-explorarea lumii interioare si a sentimentului.Daca stiinta detine posibilitatea oglindirii lumii in mod obiectiv,arta va detine oglindirea a sinelui si a experientelor proprii.

La inceputurile secolului al XX-lea,filosofia artei era pregatita pentru o schimbare majora.Din punct de vedere intelectual,teoriile reprezentationale ale artei erau sortite pieirii;aceste teorii au reprezentat un esec in ceea ce priveste caracterizarea comprehensiva a artei-atat arta recenta cat si cea trecuta.In plus, situand arta in acelasi plan cu cel al stiintei,acesteia i s-a acordat un caracter demodat.In mod consecvent,teoria,practica si exigentele sociale inclina sa dirijeze lumea artistica spre filosofia expresiva a artei.

Secolul al XX-lea va propune multe versiuni diferite ale teoriei expresive a artei.Pana spre mijlocul secolului,aceste teorii erau majoritare.La baza,toate teoriile expresiei sustin faptul ca un obiect este artistic numai in cazul in care acesta exprima emotii.Termenul de “expresie”provine din latina si inseamna “a presa in afara”,asa cum sucul este stors dintr-un strugure.Ceea ce teoriile expresive afirma este faptul ca arta e in mod esential implicata in ivirea sentimentelor spre exterior,unde acestea pot fi percepute de catre artisti si public in acelasi mod.

Totuşi teoriile expresive ale artei difera din multe puncte de vedere,astfel ca un tip de teorie,propusa de catre Leo Tolstoy,priveste expresia drept forma de comunicareAtunci cand ma exprim,eu comunic.Desigur,nu orice forma de comunicare este arta.Insa cum putem face diferenta dintre comunicarea artistica si alte forme ale comunicarii?Potrivit acestei teorii,ceea ce defineste arta este preocuparea pentru comunicarea emotiilor sau a expresiei.Prin arta,emotia interioara este exteriorizata,este relevata si transmisa privitorilor,cititorilor si ascultatorilor.Insa cum putem intelege notiunea de a transmite o emotie?La baza ideii de a transmite sta conceptul de transfer.A transmite inseamna a transfera.Dar ce transfera o lucrare de arta?Potrivit teoreticianului expresiei,ceea ce se transfera este emotie.Artistul priveste un peisaj,avand o stare de spirit posomorata.Apoi acesta reda peisajul in asa maniera incat ii va impartasi privitorului aceeasi stare intunecata.”Artistul isi exprima tristetea”inseamna ca acesta are un sentiment de tristete pe care il impartaseste privitorului desenand intr-o anumita maniera.Aceasta conceptie

asupra expresiei implica cateva aspecte.In primul rand,artistul trebuie sa aiba un anumit sentiment sau emotie.Acesta poate fi directionat spre un peisaj sau un eveniment,cum ar fi o victorie militara.Indiferent de directia spre care este indreptata emotia,teoria expresiva a artei necesita faptul ca artistul sa posede o anumita stare de spirit.Artistul exprima aceasta stare-aducand-o in afara sinelui,prin incercarea de a gasi o configurare a liniilor,formelor,culorilor,sunetelor,actiunilor,si/sau a cuvintelor ce sunt apropiate sau se afla in concordanta cu starea.Astfel,aceste configuratii stimuleaza aceeasi stare de spirit in privitor.

In filmul “Amistad”,Steven Spielberg isi exprima revolta fata de institutia sclaviei.Prin aceasta,el acorda posibilitatea publicului sa simta aceeasi revolta fata de sclavagism.In cazul acestui tip de teorie expresionista,este necesar sa existe un sentiment al artistului care sa reuseasca a fi impartasit cu publicul.Pentru ca acesta teorie a expresivitatii sa poata fi posibila,este necesar sa existe publicul receptor,artistul,si emotia impartasita.Deci,x este arta numai in cazul in care artistul transmite sentimentele sale privitorului.

Sunt necesare aici trei conditii pentru a putea fi vorba despre arta-un artist,o audienta si starea de spirit impartasita dintre acestia doi.Insa acestea nu sunt suficiente pentru a defini arta.Sa presupunem ca o persoana este foarte mahnita;aceasta tocmai si-a pierdut locul de munca.Plange,cu umerii adusi in fata,vorbind incet.Vazand aceasta persoana,o alta poate sa ii impartaseasca starea.Avand acelasi loc de munca,aceasta se poate gandi ca isi poate pierde si ea slujba.In mod evident,tristetea simtita de prima persoana influenteaza starea celei de-a doua.Insa putem spune ca in cazul persoanei ce isi impartaseste tristetea cu alta vorbim despre arta?

Nu putem spune acest lucru,din cel putin un motiv-atunci cand suferim,nu urmarim sa cream o opera de arta si nici a-i face pe altii sa sufere alaturi de noi.Cand suferinta este puternica,nu ne putem preocupa de sentimentele celor din jurul nostru si nici nu intentionam sa transferam starea noastra celorlalti.Insa atunci cand un artist isi exprima sentimentele,o face in mod voit.Acesta este scopul sau.El vrea sa isi exteriorizeze starea,astfel incat sa poata fi contemplate de catre privitor si de catre sine.Putem vorbi despre o opera de arta numai in cazul in care transmiterea emotiei este intentionata,iar aceasta este receptata.

Insa ce putem spune despre felicitari?sau despre cartile de condoleanta?presupunand ca sunteti un artist ce lucreaza intr-o astfel de afacere.Aceste carti exprima emotii.Insa emotiile sunt foarte generice.Din acest motiv ele pot fi produse si vandute la scara larga.Ele sunt mai degraba impersonale.Desi persoana care o scrie este trista sau indurerata,la fel si destinatarul,noi ezitam deseori a le numi lucrari de arta.Cum poate fi explicat acest fapt?

O explicatie ar putea consta in faptul ca emotiile comunicate sunt prea generale.Artistii romantici au pus un mare accent pe experienta individuala.Insa experienta emotionala degajata dintr-o carte de condoleanta nu este individualizata.Aceasta emotie are o legatura stransa cu prietenul,ruda sau cunostinta decedata.Ne asteptam ca un artist sa spuna lucruri originale,specifice,si nu inregistrari.Astfel,se adauga la lista de conditii necesare unei opera de arta,individualizarea emotiei traite de catre artist si apoi transmise publicului.

Insa aceasta definitie nu este inca completa,pentru un motiv evident.Sa presupunem ca pictorul primeste un ordin de evacuare in momentul in care ii vizitati atelierul.El ia un tub de vopsea rosie pe care o imprastie pe pereti,blestemand in acelasi timp.Este nervos,iar mania sa este specifica-distruge peretii,o tactica bine aleasa pentru a face rau proprietarului,iar injuriile aduse acestuia fac referire la inclinatiile sexuale ,greutatea sa,etnicitate,si asa mai departe.Imaginati-va ca aceasta furie a artistului ne contamineaza si pe noi.Este acest episod una din operele artistului?

Aceasta afirmatie pare foarte putin probabila.Teoreticianul artei ce are in vedere explicatia expresiva va incerca sa explice aceasta concluzie prin diferentierea neta dintre expresia artistica si simpla defulare emotionala.Arta nu este o chestiune de declamare,desi aceasta declamare ii face incita si pe altii.Deseori dam frau liber emotiilor in fata celor apropiati noua,facandu-i pe acestia sa ne impartaseasca sentimentele.Dar aceasta nu este arta.De ce nu?

Un artist isi examineaza emotiile;el nu este pur si simplu posedat de ele.Pentru artist,starea sa emotionala este asemanatoare unui model ce pozeaza pentru un portret.Acesta se lupta gaseasca conturul si textura starii sale.Reflectand la starea sa emotionala,activitatea sa este controlata.El o exploreaza in mod deliberat,incercand sa gaseasca cuvantul potrivit,culoarea sau sunetul pentru a o exprima.Incearca alternative.Daca este poet,artistul opteaza pentru un cuvant,inlocuindu-l apoi cu un altul care exprima mai bine ceea ce simte.Crearea unei lucrari de arta nu este o chestiune de izbucnire,eliberare sau declamare;este un proces de clarificare.

In mod tipic,un artist isi incepe lucrul-un poem,un cantec sau o pictura-cu un sentiment insistent dar totusi vag.El incearca sa materializeze acest sentiment,clarificandu-l treptat.Partial,el face acest lucru exteriorizandu-l,experimentand diferite moduri de a-l exprima.Un dansator va combina cateva miscari,un pictor diferite tuse,un compozitor diferite acorduri,apoi se va departa de ele,intrebandu-se daca sunt corecte-aici “corecte” insemnand “sunt percepute conform intentiei initiale?”sau “exprima ele emotia exacta?”Acest proces clarifica emotia pentru artist,in acelasi timp il inspira si emite informatii despre alegerea sa.Artistul lucreaza cu emotia sa,straduindu-se sa o articuleze in mediul sau,in posiblitatea sa de exprimare.Artistul face ceea ce noi toti facem atunci cand ne intrebam ce simtim cu adevarat in legatura cu ceva.Primele enunturi pe care le rostim pot fi vagi si fragmentate.Dar continuam sa le revizuim,straduindu-ne sa fie mai precise si clare.Similar,un pictor se confrunta cu aceleasi probleme,insa acesta utilizeaza linii,forme,culori,si nu cuvinte.Ce culoare poarta emotia mea? Este neteda sau zimtata?Artistul traseaza o linie,modificand-o apoi.Pictura este ghidata de emotie,insa in timp ce ea se definitiveaza si detaliaza,acelasi lucru se petrece si cu emotia.Pictura este modul just de a ajunge la emotia specifica,modul de a clarifica ce este aceasta emotie si ceea ce simte artistul.

Aceasta e o activitate controlata,si nu o izbucnire.Artistul studiaza emotiile sale in acelasi fel in care un biolog studiaza o celula.Emotiile sunt abordate in moduri diferite,prin procese asemanatoare celor unui biolog;ele sunt examinate din perspective diferite si cu tehnici diferite,apropiindu-se tot mai mult de ceea ce are aceasta unic.La final,daca procesul a avut succes,artistul va reusi sa capteze propriul sentiment intru-un mod precis,dand posibilitatea privitorilor,ascultatorilor,sau cititorilor de a face acelasi lucru.El va simti in final bogatia si unicitatea emotiei sale,facand acest lucru posibil si pentru ceilalti.

Spre exemplu,in Sonetul LXXIII(“In mine vezi tu anotimpul cand/Foi galbene pe crengi murind se zbat”),Shakespeare vorbeste despre intensificarea experientei particulare a efemeritatii,atunci cand ne gandim la cei apropiati noua.In strofa succesiva,Shakespeare utilizeaza metafore diferite pentru pieire si efemeritate,inducand o stare aparte in cititor;acesta, prin receptarea figurilor de stil isi schiteaza in sine o stare emotionala complexa,in care sentimentul de deznadejde se impleteste cu energie vitala.

Desigur,cititorul nu traieste aceleasi emotii cu scriitorul,din punct de vedere numeric.Insa este impartasit acelasi tip de emotie.In plus,din aceasta perspectiva,noi suntem interesati de arta pentru ca ne acorda oportunitatea de a experimenta ,daca nu emotii noi,cel putin emotii mai elaborate,articulate si precise decat in mod obisnuit.Arta da posibilitatea audientei de a descoperi si de a reflecta asupra posibilitatiilor emotionale.Astfel,notiunea clarificarii trebuie

adaugata listei ce compune teoria expresiva a artei.Putem spune ca arta este ceva ce constituie in mod necesar o comunicare,o transmitere intentionata catre un public asemanator a unui sentiment individualizat pe care artistul l-a experimentat si clarificat.

In mod evident,un artist isi poate clarifica sentimentele mental.In acest caz,emotia va fi clarificata doar,si nu exteriorizata.Insa este posibil ca o opera de arta sa existe in totalitate numai in mintea cuiva?Aceasta pare a incalca perceptia noastra obisnuita asupra artei-caracterul sau public.Deasemenea,aceasta este incompatibila cu notiunea de expresie,care se fundamenteaza pe ideea a ceva launtric,interior,care este exteriorizat.Astfel,pentru a elimina posibiltatea unei arte pur mentale,teoreticianul trebuie sa adauge idea ca procesul clarificarii si al transmiterii emotiilor este asigurat prin linii,forme,culori,sunete,actiuni si cuvinte.Aceasta va garanta faptul ca o lucrare de arta este,cel putin in principiu,accesibila publicului-ca este intruchipata in forme si mijloace accesibile.

Ca nota,trebuie mentionat faptul ca termenul de mijloc artistic se refera la mijloacele accesibile publicului-linii,culori,forme,sunete,actiuni si/sau cuvinte.

Teoreticianul artei ca expresie nu va sustine ca procesul transmiterii si clarificarii trebuie sa decurga din muzica,literatura,drama si alte forme ale artei,pentru ca acest mod de a incadra problema presupune ca metoda noastra de a identifica forme artistice este antecedenta definirii notiunii de arta.Astfel,pentru a evada acestui cerc,teoreticieni ca Tolstoy incearca sa caracterizeze arta prin enumerarea mijloacelor relevante de a face arta,fara a utiliza conceptul de arta in mod explicit sau implicit.

Insumand consideratiile anterioare,putem formula o versiune reprezentativa a teoriei expresive a artei:

X este o lucrare artistica daca si numai daca x este(1)o transmitere intentionata (2)a unei stari emotionale(3) identice(4) si individualizate(5) unui public,(6)stare experimentata personal de catre artist si (7)clarificata(8)prin mijloace ca liniile,formele,culorile,sunetele,actiunile,si/sau cuvintele.

Aceasta versiune a teoriei expresive poate fi numita “teoria transmiterii”,pentru ca in acest caz,este necesar (conditia 5) ca emotia clarificata sa fie fie comunicata unui public.O alta versiune a teoriei expresive poate fi formulate prin omiterea acestei conditii,permitand drept conditie necesara numai clarificarea unei emotii.In acest caz nu se mai tine cont de existenta unui public.Aceasta ultima varianta poate fi numita “teoria expresiva singulara a artei”,din moment ce sustine ca o lucrare artistica exista numai prin simpla clarificare a emotiilor creatorului-prin linii,culori,si asa mai departe.Teoria transmiterii si teoria expresiva singulara sunt doua dintre cele mai controversate teorii ale artei.

Teoriile expresive ale artei par a fi superioare celor reprezentationale.Acestea par a fi mai cuprinzatoare decat cele din urma.Nu numai ca sunt mai potrivite stilisticii subiective a artei,ce se va dezvolta odata cu romantismul.Ele apartin in general artei trecutului.Romantismul si-a centrat atentia asupra participarii artistului in crearea unui obiect artistic-prin idea ca produsul sau final intruchipeaza atitudinile,sentimentele.emotiile,si punctual sau de vedere asupra subiectului.Romantismul a accentuat cu tarie aceste caracteristici ale unei lucrari de arta.Insa odata ce romantismul a evidentiat dimensiunea subiectiva a propriei creatii,raportarea la arta trecuta a putut fi realizata in acelasi mod.

Este posibil ca artistii,anterior romantismului,sa perceapa arta ca o oglindire obiectiva a realitatii.Insa intr-o intelegere ulterioara,dupa romantism,privind retrospectiv,s-a remarcat faptul ca lucrarile realizate cuprindeau totusi puncte de vedere proprii si manifestari ale

atitudiniilor,sentimentelor,si emotiilor asupra subiectelor abordate.”Ar putea sta altfel lucrurile?”se poate intreba un teoretician.Pentru ca teoria expresiva a artei nu este reprezentativa numai pentru arta romantica si mostenirea sa.Ea poate merge pe urmele artei pre-romantice.Apropierea sa de muzica,spre exemplu,nu pare nicidecum la fel de incordata ca teoriile artei figurative sau imitative.Vorbind despre muzica orchestrala pura ca exprimare a sentimentului pare firesc,in timp ce discutia despre aceasta in termenii unei reprezentari este irelevanta.

Pentru ca sunt mai cuprinzatoare,teoriile expresive sunt superioare celor imitative si celor reprezentationale.Teoria expresiva sustine si rolul important al artei,atribuindu-i o misiune ce poate fi comparata cu cea a stiintei.Daca stiinta exploreaza lumea exterioara a naturii si a comportamentului uman,arta,conform teoriei expresive,exploreaza lumea subiectiva a sentimentului si a opiniei.Stiinta face descoperiri in domeniul fizicii si marketingului.Arta face descoperiri in domeniul emotiilor.Naturalistii identifica nopi specii;artistul identifica variatii emotionale noi si timbrele lor.Astfel,teoria expresiva a artei nu numai ca explica in mod mai cuprinzator caracteristicile artei,ci explica si importanta artei pentru noi.

## Obiectii la teoria expresiva a artei

Teoria expresiva a exercitat o mare influenta.Majoritatea persoanelor,inclusiv artisti,considera ca este cel mai potrivit mod de a caracteriza natura artei.Cand o lucrare de arta este criticata pentru stilul sau impersonal,sau atunci cand se sustine ca artistul nu are o viziune proprie,se poate identifica o supozitie implicita strans legata de teoria expresiva.Insa cu toate ca teoria este influenta,trebuie sa ne interogam asupra concludentei acesteia.

Teoria transmiterii sustine faptul ca putem vorbi despre arta numai in conditiile in care se realizeaza o emisie intentionata a emotiei catre public.Teoria alternativa ,teoria singulara a expresiei,neaga necesitatea inocularii emotiei unui public.Arta poate fi realizata numai pentru sine.In opinia generala,Franz Kafka si Emily Dickenson nu au dorit ca opera lor sa fie diseminata public.Nu putem realiza o opera de arta-o pictura,spre exemplu,dupa care sa o incuiem in dulap,asigurandu-ne ca nimeni nu o va vedea niciodata?Nu mai este aceasta considerata o lucrare de arta?Si daca dupa realizarea picturii,o vom arde?Daca am fi ales sa o expunem,ar fi fost cu siguranta vorba despre arta,ar sustine oricine.Insa nu pare intamplator sa spunem ca nu este o lucrare de arta,doar pentru ca am ales sa nu o aratam nimanui?

Pentru ca,pana la urma,lucrarea care nu a fost expusa este aceeasi cu cea expusa.Ele sunt indistincte din punct de vedere al perceptiei.Daca am arata lucrarea,privitorii ar spune”aceasta este arta”.De ce intentia mea de a nu arata pictura nimanui ii da acesteia statutul de non-arta?Pentru teoria singulara a expresiei,aceasta idée pare inconsecventa.

Argumentul “nu este necesara audienta”pare a fi corect la o prima privire.Cu siguranta ca un poet a realizat o opera de arta odata ce a fost scrisa,chiar daca o distruge apoi.Si daca o distruge imediat dupa ce a creat-o,este clar ca intentia sa este de a nu o arata nimanui.Dar in ciuda aparentelor,activitatea poetului poate indica intr-un anumit sens,o intentie de comunicare.

In ce sens se intampla aceasta?Poetul a scris versurile in concordanta cu un limbaj natural.Aceasta ii face poezia accesibila publicului.Daca cineva ar fi citit poezia inainte ca aceasta sa fie distrusa,ar fi fost un act de comunicare.Poetul si-a scris opera intr-un dialect care este prin natura sa accesibil celorlalti.Adoptand un mediu de transmitere accesibil publicului,poetul isi releva intentia de a comunica ,din moment ce a ales sa creeze ceva

comunicabil.El a creat ceva dedicat unui public.Chiar daca el nu doreste un public real pentru opera sa,realizarea sa este in idee o invitatie pentru cititori.Kafka si Dickinson au scris opera ce puteau fi percepute si intelese de catre cititorii,chiar daca autorii lor nu le doreau publicate.

Aici,actiunile poetului,vorbesc mai clar decat propriile cuvinte.El sustine ca nu isi doreste cititori,dar prin utilizarea unui limbaj natural,creeaza un design destinat publicului consumator.Astfel,in cel mai bun caz,intentiile sale in aceasta problema par a fi mixte si chiar contradictorii.Pe de o parte,se asigura ca nimeni nu ii va vedea munca.Totusi,el creaza ceva ce in principiu este destinat receptarii de catre public.Prin adoptarea limbajului si a mijloacelor tipice de exprimare,poetul intentioneaza sa creeze ceva ce este,cel putin in principiu,comunicabil-ce este disponibil unui public potential.

Acest argument poate fi suficient pentru a elimina conditia necesara a existentei unui public,ce apartine teoriei transmiterii,care poate fi enuntata astfel:x este o opera de arta numai daca exista intentia,cel putin in principiu,de a transmite ceva unei audiente.Aceasta ar explica cazul lui Kafka, Dickinson si alte cazuri asemanatoare,in care autorul scrie numai pentru numai pentru a exersa.Mai mult,aceasta pare a fi o aditie la teoria principala,din moment ce artistii creaza in ideea existentei unui public,fara a avea in mod necesar un public particular in minte.

Unii cititori ar putea considera ca acest argument nu este suficient de convingator.El se bazeaza pe prezumtia ca artistul in speta utilizeaza un mediu de exprimare accesibil publicului-limba sau un binecunoscut gen de muzica sau pictura.Astfel,prin utilizarea unui mediu de comunicare accesibil publicului,artistul se adreseaza in mod implicit unei audiente-sau cel putin,unei audiente potentiale.Insa,in acest caz ar putea fi adusa o obiectie;daca poetul,pentru a impiedica orice posibilitate ca lucrarea sa sa fie citita,scrie intr-o metoda care sa fie complet inaccesibila publicului,intr-un idiolect(limbaj individual)inventat de el si inpenetrabil,in principiu pentru toata lumea?Poate sa fie poezia sa o opera de arta,una care arata faptul ca un public nu este necesar in mod universal?

Doua lucruri trebuie mentionate in acest caz.In primul rand,daca cineva realizeaza un lucru ce este in totalitate incomprehensibil pentru toata lumea,este foarte putin probabil ca acel lucru sa fie privit drept o opera de arta.Arta necesita un coeficient minim de accesibilitate publica.Daca ceva creat de un artist ar fi neinteligibil in mod absolute,de ce am numi acel ceva arta?Probabil ca acesta este adevarul din spatele cerintei existentei unui public.

In al doilea rand,daca poezia ar fi scrisa intr-un limbaj complet privat,ne putem intreba daca acesta ar fi accesibil insusi poetului.Cum isi poate aduce aminte ceea ce vroia sa exprime cu adevarat dupa o singura citire,daca limbajul sau este in totalitate privat?Si daca poezia nu este accesibila nimanui,nici poetului,este aceasta cu adevarat o poezie?

Limbajul este in principal,o caracteristica esentiala a relatiilor publice,si este putin probabil ca exista un limbaj privat-al cuvintelor,al imaginilor,sunetelor si formelor.Dar odata ce artistul utilizeaza un limbaj accesibil publicului,el are intentia de a realiza ceva,ce este in principiu transmisibil unei audiente,chiar daca planuieste sa distruga mai apoi ceea ce a creat.

Desigur,chiar daca artistul isi distruge lucrarea,putem spune nu numai ca aceasta a fost in principiu destinata unui public,dar si ca a avut in fapt un receptor,in persoana poetului.Un artist nu este numai un creator.;el este si primul receptor al operei sale.In mod tipic,poetul se indeparteaza de lucrul sau pentru a-I putea masura efectele,si prin aceasta,el devine primul receptor.Rolul artistului si cel al receptorilor sunt strans legate,si fiecare artist este in acelasi timp,si primul receptor al creatiei.

Pentru a atinge abilitatea stilului,este necesar ca artistul sa joace rolul unui receptor-pentru a-si putea revizui si corecta lucrul.El este primul sau critic,si pentru a putea fi critic cu

sinele,artistul trebuie sa se plaseze in locul spectatorului.Astfel,odata ce ne reamintim ca artistul in sine este un membru necesar al publicului,trebuie sa admitem ca o lucrare de arta este mereu destinata unui public receptor.

Daca aceste argumete sunt valabile,atunci teoria transmiterii este preferata teoriei singulare a expresiei.Arta este menita,cel putin in principiu,unui public potential.Totusi,nu este evident ca celelalte conditii ale teoriei transmiterii pot fi aparate cu succes.

Pe langa necesitatea ca o lucrare de arta sa fie destinata unui receptor,teoria transmiterii necesita ca artistul sa transmita publicului sentimentul concordant sinelui.Artistul trebuie sa fie sincer.Sunt doua conditii necesare in acest caz.In primul rand,artistul trebuie sa incerce o anumita emotie,dupa care,sa transmita numai aceasta emotie receptorilor.Acestea le putem numi “conditia experientei”,respectiv “conditia identitatii”.Este fiecare o conditie necesara unei lucrari de arta?

Conditia identitatii nu pare a fi destul de consistenta.Cu siguranta ca arta poate starni in receptor emotii pe care artistul nu le-a simtit.Un actor ce joaca rolul lui Iago doreste sa inspire publicului ura pentru personajul sau.Dar pentru a realize acest lucru,el nu trebuie sa simta ura pentru Iago.Mai degraba,el trebuie sa utilizeze tehnici de actorie variate,care sa trezeasca animozitate in randul publicului.Daca si actorul ar fi la fel de inversunat impotriva personajului sau,probabil ca si-ar uita replicile,sau poate chiar s-ar sinucide!Actorii si publicul nu trebuie sa aiba aceeasi stare emotionala;cu siguranta ca actorul ar distruge reprezentatia,daca ar incerca aceleasi sentimente.Majoritatea actorilor sunt mult prea centrati pe efectul lor emotional asupra publicului pentru a impartasi aceleasi sentiment.Astfel,conditia identitatii nu are aplicare universala.

In mod similar,arta in multiplele sale forme,se bazeaza pe strategii formale pentru a sensibiliza receptorii in modul dorit.Povestirile ce contin mult suspans,spre exemplu,utilizeaza anumite tehnici de a nara,in scopul de a starni nelinistea cititorilor.Pentru a mentine cititorii in suspans si incordare,scriitorul trebuie sa utilizeze aceste tehnici in mod corespunzator scopului sau.Insa el nu se afla in suspans atunci cand scrie.Desigur,el ar putea rade in sinea lui de modul in care metodele sale vor provoaca spaima sau tensiune.Cu siguranta,unele din povestiri pot fi considerate artistice,dar a provoca suspans cititorului nu necesita ca scriitorul sa simta acelasi lucru cu citiorii sau ascultatorii.

Se spune despre Beethoven ca acesta isi facea audienta sa planga la auzul improvizatiilor sale musicale,numai pentru a rade de slabiciunea acestora si a se bucura de puterea sa.Intr-un asemenea caz,este clar faptul ca audienta si artistul nu traiesc acelasi sentiment.

O mare parte din arta este comandata.Filmele thriller pot constitui un exemplu bun,acestea avand o cerere mare.In trecut,artistii erau deseori angajati pentru a celebra evenimente,ca nunti regale,zile ale sfintilor,sau victorii militare.Nu exista nici un motiv sa presupunem ca un artist trebuie sa fie miscat de evenimentul celebrat,pentru a putea emotiona pe altii.Un artist poate fi cinic.Un nativ american poate regiza un film western cu cavalerii,simtind in acelasi timp dispret pentru publicul sau.Unele reclame pot fi considerate arta,desi persoanele care le-au creat nu au acelasi entuziasm pentru Alka-Seltzer sau Burger King,pe care doresc sa il starneasca in consumatori.

S-ar putea spune ca aceste personae nu sunt cu adevarat artisti,ci impostori.Insa acesta nu este cu adevarat un argument.Cu siguranta,un cinic poate crea o opera de arta miscatoare.In plus,afirmatia ca o persoana ce nu reuseste sa isi transmita sentimentele autentice nu este un

artist,este lipsita de argument.Ea nu este confruntata cu realitatea pentru a i se stabili valabilitatea.

Problemele referitoare la conditia identitatii le reliefeaza si pe cele legate de conditia experientei,pentru ca ele indica faptul ca un artist nu trebuie sa impartaseasca aceleasi sentimente si trairi cu publicul.Publicul ar putea avea alt sentiment-veselie,si nu suspans,spre exemplu.Insa cu toate acestea,este excus cazul in care artistul nu are in general nici o emotie atunci cand creeaza.??

Reluand,arta in formele sale complexe,reuseste sa starneasca emotia prin strategii formale ritmice.Daca artistul stie cum sa se foloseasca de aceste mecanisme-daca un actor stie ce gesturi inspira mila-el nu trebuie sa simta nimic pentru a-si emotiona publicul.Astfel,pentru a crea o opera de arta,artistul nu trebuie sa simta nimic,separat de receptorii artei sale.

In acest caz s-ar putea obiecta faptul ca,pentru a inspira mila,artistul trebuie sa o fi simtit la un moment dat,chiar daca nu in momentul creatiei.Dr este acest lucru cu adevarat necesar?

Putem lua in considerare horrorul.Un scriitor de romane horror.Este posibil ca acesta sa nu fi fost niciodata speriat de o poveste de groaza,insa sa reuseasca sa isi inspaimante cititorii.Acesta poate fi un caz plauzibil.In mod asemanator,ne putem imagina ca o persoana cu tulburari mentale poate fi un actor bun.Astfel de persoane au reputatia de a emotiona prin interpretarea lor,fara a simti nimic.

Nu avem argumente solide pentru a sustine ca artistii ce nu isi identifica emotiile cu ce creaza nu pot dau nastere unei arte autentice sau ca nu pot creea arta cu adevarat.Aceasta se poate clarifica numai prin confruntarea cu realitatea.Nu putem elimina intrutotul posibilitatea ca unele opere de arta sa nu reuseasca sa implineasca conditia experientei.Desigur,sustinatorul teoriei transmisiei poate argumenta faptul ca este imposibil ca o opera de arta sa fie creata fara absolut nici un sentiment,din moment ce fiintele umane se afla mereu intr-o stare emotionala,oricare ar fi aceasta.

Insa aceasta ridica numeroase probleme.In primul rand,nu pare a fi veridical afirmatia conform careia noi ne aflam mereu intr-o stre emotionala sau alta,astfel ca nu avem motiv a sustine ca un artist trebuie sa simta intotdeauna ceva.Chiar daca acest argument ar fi plauzibil,nu ar ajuta cu mult la sustinerea teoriei transmisiei ,pentru ca in cadrul acesteia important este faptul ca artistul sa isi clarifice o anumita stare,si nu numai sa o posede.Si in acest caz,un artist poate avea o stare emotionala in timp ce creeaza,fara a incerca sa o analizeze sis a o clarifice.El ar putea sa nu fie constient de aceasta stare.Un cantaret,spre exemplu,ar putea fi ingrijorat de platirea taxelor sale,acest lucru petrecandu-se in timp ce interpreteaza o melodie vesela;insa incearca sa isi ignore starea si sa nu insiste asupra sa,astfel ca nu o va clarifica in acel moment.

Nu numai ca aceasta conditie a clarificarii impiedica sustinerea conditiei anterioare,cea a experientei;ea ridica si probleme proprii ei.Conform teoriei transmiterii,artistii isi clarifica si sunt constienti de emotiile lor in mod essential.Ei nu le etaleaza fara a le prelucra inainte.Insa acesta nu este scopul oricarei arte.Unele forme ale artei,ca poezia Beat si arta punk,tintesc spre emotia pura,exprimata spontan si nu analizata anterior exprimarii ei.Unele forme artistice au drept scop extragerea emotiilor artistice,lasandu-le in forma lor pura.Revizuirea si analizarea emotiilor poate fi considerata in aceste cazuri drept o tradare a sinelui-o modalitate de a compromite principiile si propria integritate.Astfel,clarificarea nu poate avea statutul de conditie necesara in arta,dat fiind faptul ca exista stiluri artistice in care ea nu trebuie obtinuta.

Se spune ca poemul lui Coleridge “Kubla Khan” i s-a relevant acestuia intr-un vis.Acesta a fost receptionat in intregime,fara vreo clarificare.El a transcris poemul aproape

mecanic-ca intr-o transa,ce a fost intrerupta (de aceea versurile reprezinta doar un fragment din poem).Coleridge nu a fost implicat intr-un process de clarifica a emotiilor atunci cand a scris "Kubla Khan";inspiratia a sosit intr-o clipa,disparand la fel de repede."Kubla Khan"este o opera de arta,ce a fost scrisa fara o clarificare a emotiilor poetului.

Teoria transmiterii sustine faptul ca scopul oricarei arte este de a clarifica emotia.Insa aceasta nu este adevarat.Unele forme artistice au drept tel proiectarea unor emotii imprecise,neclare.Simbolismul secolului al XIX-lea se incadreaza in aceasta categorie.El opereaza cu stari sufletesti vagi,ambigue,si chiar amorfe.Scopul simbolismului este de a sugera starile sufletesti,si nu de a le clarifica.Nici artistul,si nici receptorii,nu aspira la analiza si clarificarea acestora.Simbolismul este o arta a aluziei,a sugestiei,unde sentimentele sunt pretuite pentru puterea lor de a ramane in mister si de a dezorienta.Astfel,din moment ce lucrarile simboliste sunt artistice,clarificarea nu poate fi o conditie necesara a intregii arte.

Suprarealismul ridica deasemea probleme teoriei transmiterii.Una dintre tehnicile compozitionale ale suprarealistilor a fost numita "cadavrul desavarsit".o persoana scrie primul vers al poeziei,impaturind hartia peste el,dupa care o alta persoana scrie cel de-al doilea vers,fara a-l citi pe primul.Acest procedeu poate genera poezii de orice marime.Insa procesul nu poate fi unul de clarificare,din moment ce nu exista nici o stare emotionala care sa fie impartasita de toti autorii poeziei.Astfel,nu existao unica emotie pe care poezia sa o clarifice.Insa acest procedeu a generat opera de arta.Asadar,din nou par sa existe contraexemple istorice fata de conditia clarificarii.

Intradevar,tehnica"cadavrului desavarsit"este nu numai o problema pentru aceasta conditie.Ea cauzeaza dificultati si pentru alte conditii,cum este cea a teoriei transmiterii.Din moment ce nu exista o emotie singulara care sa dea nastere produsului final si din moment ce emotiile pe care le evoca acesta pot diferi de la un autor la altul,poezia ce utilizeaza tehnica "cadavrului desavarsit"pune sub semnul intrebarii conditia identitatii ce apartine teoriei transmisiei;in plus,daca autorii unei poezii nu trebuie a fi intr-o stare emotionala anume,acest tip de poezie arata faptul ca o conditie a experientei nu este necesara intrutotul.

"Cadavrul desavarsit" este un exemplu de arta ce se foloseste de intamplare,este aleatoare-arta ce utilizeaza sansa,posibilitatea,ocazia.Nu numai poezia,dar si pictura,muzica si dansul pot recurge la aceasta tehnica de creatie.Merce Cunningham si John Cage utilizeaza citirea in rune I Ching ca tehnica a artei.Prin aceasta,ei isi propun sa scurteze propriul proces subiectiv al luarii de decizii,si sa ii inlocuiasca cu o procedura obiectiva si in totalitate intamplatoare.Alti artisti,printre care si Cage si Cunningham,au utilizat programe probabilistice computerizate pentru acest efect.Aceste tehnici au drept scop eliminarea implicarii lor intr-o mare parte din procesul compozitional.

Lucrari aleatoare de acest fel sunt privite drept arta.Dar daca acestea sunt privite drept arta,atunci nu poate fi adevarata ideea ca lucrarile de arta trebuie sa transmita in mod intentionat emotiile creatorului catre public,din moment ce,tehnici aleatoare sunt utilizate pentru a exclude influenta experientei emotionale artistice.Intamplarea guverneaza asupra rezultatului final,mai mult decat experienta subiectiva a artistului.Lucrarile de arta aleatoare sunt menite sa impiedice expresia in sensul dezvoltat de catre teoria transmiterii.Tehnicile aleatoare provoaca necesitatea conditei identitatii,experientei si clarificarii,ce apartin teoriei transmiterii,si in acelasi timp resping notiunea unui artist ce are intentia de a transmite ceva predeterminat de catre propria experienta.Experienta proprie a fost exclusa din proces;strategii aleatoare sunt adoptate cu scopul de a comunica experienta ce este imposibil de implementat.

Potrivit teoriei transmiterii,emotiile comunicate prin opera de arta sunt individualizate,si nu generice.De la o zi la alta,telenovelele transmit aceleasi sentimente-unul dintre personajele indragite se imbolnaveste din nou,ceea ce ne face sa simtim aceeasi compasiune astazi,la fel ca ieri.Aceasta ar putea fi numita o rutina virtuala,pura monotonie.Insa arta autentica exploreaza emotii individuale.Sentimentele complexe pentru mama din romanul "Beloved"a lui Toni Morrison,pot fi fara precedent pentru majoritatea cititorilor.

Fara indoiala,unele lucrari artistice exploreaza neobisnuitul,starile emotionale puternic individualizate.In orice caz,este exagerat a sustine faptul ca orice forma artistica detine aceste caracteristici.Timp de secole,artistii au reprezentat prin pictura,imaginea lui Iisus si a inimii sale,ca simbol al dragostei divine.Se poate ca unii dintre pictori sa fi reusit sa isi exprime propriile lor sentimente individualizate fata de Iisus.Insa cu mult mai multi au pastrat canoanele bisericesti de reprezentare,respectand traditia.Sentimentele de credinta communicate de catre acesti artisti,desi probabil sincere,sunt totusi repetitive.

Intradevar,comanditarii lucrarilor doreau ca acesti artisti sa transmita respectful si veneratia caracteristice crestinismului.Aceste lucrari ce numara printre comorile artistice ale vestului, nu sunt cu mai putin supuse rutinei si monotoniei decat telenovelele,desi transmit emotii mult mai individualizate.Acestea pot avea o valoare cu mult mai mare decat telenovelele,dar nu pentru ca ele contin emotii mai putin generice.Din moment ce aceste exemple sunt in mod sigur lucrari artistice,nu este o conditie necesara a teoriei transmiterii ca arta sa contina numai emotii puternic individualizate.

Faptul ca unele forme artistice exploreaza emotii puternic individualizate este o trasatura apreciata de unele genuri artistice in particular-spre exemplu,teatrul modern.Dar aceasta nu este o trasatura ce se poate aplica tuturor formelor artistice.Picturile Mahabharata si Ramayana transmit emotii generale.Insa ele reprezinta lucari clasice de arta.Teoria transmiterii interpreteaza gresit o trasatura principala a unor anumite forme artistice(spre exemplu,individualizarea emotiilor,sau clarificarea lor) drept o conditie necesara a tuturor formelor artistice.Astfel,se confunda o trasatura generala a artei cu o trasatura ce este particulara numai unei anumite forme artistice,se combina problemele de clasificare cu cele subiective,de recomandare.

O poezie contemporana care comunica si clarifica sentimentele personale ale poetului poate fi apreciata pentru acest motiv,insa acest fapt nu poate fi transformat intr-o conditie necesara sau intr-un canon al excelentei pentru toate formele artistice.Exista multe alternative si canoane ale ale excelentei ce nu pot sa convearga in ceea ce priveste diferitele forme artistice.Unele lucrari ce sunt considerate arta,sunt slab apreciate pentru ca emotiile transmise nu sunt particularizate,atunci cand genul caruia ele apartin necesita ca acestea sa fie particularizate.Insa arta ce nu este apreciata este tot arta;daca o poezie nu reuseste sa transmita emotii particulare,aceasta nu inseamna ca nu reprezinta o forma artistica.

O alta problema ridicata de ideea conform careia o lucrare artistica trebuie saa comunice emotii individualizate este faptul ca insasi notiunea de emotie individualizata este greu de definit si poate fi chiar incoerenta.Majoritatea starilor emotionale detin ceva general.Spre exemplu,pentru a-mi fi teama,trebuie sa realizez ca obiectul fricii mele are cateva caracteristici ce sunt necesare-este daunator.Frica are caracteristici similare pentru personae diferite,cel putin din acest punct de vedere.Atunci,ce inseamna cu exactitate a afirma ca emotiile trebuie sa fie individualizate?Din moment ce majoritatea emotiilor sunt universale intr-un anumit grad,unde putem trage linia intre cele individualizate si cele generale,intr-un mod care sa nu fie

intamplator?Nu poate fi afirmat,de asemenea,ca emotiile individualizate sunt absolute unice,din moment ce majoritatea emotiilor apartin unor genuri-ca frica-ce au conditii necesare.

In acest punct,un sustinator al teoriei expresive a artei poate argumenta ca toate criticile aduse pana acum s-au referit numai la detalii(spre exemplu,cerintele emotiei clarificate si individualizate) ale teoriei transmiterii si ale teoriei expresive singulare.Totusi,teoria expresiva ramane valabila,in ciuda acestor critici,din moment ce numai prin exprimarea unei emotii(cu sinceritatea artistului sau fara ea) o lucrare devine arta.Teoria expresiva ramane viabila,pana in momentul in care se demonstreaza ca afirmatia anterioara poate fi falsa.

Exprimarea unei emotii nu trebuie sa fie insa o conditie necesara a artei.Multe forme artistice,poate chiar majoritatea lor au drept scop comunicarea si/sau explorarea emotiilor si sentimentelor.Insa acest lucru nu este valabila pentru arta in intregime.Unele forme ale artei au drept scop comunicarea si/sau explorarea ideilor.In acest caz,poate fi semnalat secolul al XX-lea al picturii moderne,cand accentul a fost pus asupra naturii picturii.

Lucrarile lui Frank Stella,spre exemplu,au denotat preocuparea sa pentru atragerea atentiei receptorilor asupra rolului pe care il joaca marginea unei picturi in structurarea compozitiei.Multe dintre experimentele post-dadaiste ale lui Andy Warhol ridica intrebarea filosofica cu privire la ceea ce diferentiaza operele de arta de lucrurile reale.M.C.Escher prezinta un puzzle perceptual ce incurajeaza spre reflectarea asupra particularitatilor sistemului vizual uman,punand accent asupra modului in care acesta e implicat in reprezentarea picturala.In toate aceste cazuri nu vorbim despre emotional,ci despre cognitiv.

In mod similar,multe dintre coregrafii dansurilor postmoderne ale anilor ’60,ca Yvonne Rainer si Steve Paxton,au ridicat intrebarea “Ce este dansul?”.Acestia nu s-au preocupat de articularea emotiilor coregrafilor,si nici de starnirea emotiilor publicului.Acesti coregrafi au vrut sa faca publicul sa gandeasca,si nu sa simta.In mod specific,ei si-au propus sa faca publicul sa contemple asupra intrebarii:ce este important in dans si de ce?

Aceste proiecte sunt perfect legitime si unele lucrari ce au urmarit aceasta cercetare sunt recunoscute drept clasice de catre istorici ai artei,critici,profesionalisti si publicul informat.Lucrarile “intelectuale”sunt si ele considerate arta,astfel ca exprimarea emotiilor nu este o conditie necesara artei.In arta nu este necesar san e raportam doar la sentimente;ne putem raporta la idei,incluzand interpretarea lor,ce poate constitui un subiect principal.

Aici,sustinatorii teoriei expresive pot contracara aceasta concluzie,ori prin negarea faptului ca exemplele precedente sunt arta,ori prin argumentarea faptului ca,lucrarea despre care se discuta exprima totusi o emotie.Prima contralovitura nu pare a fi bine argumentata.Este greu a argumenta prin negarea propriu-zisa a ideei.Lumea artei pare sa accepte aceste lucrari drept arta,iar aceasta este un argument prima facie pentru a le gandi in acest mod.Pe de alta parte,daca sustinatorul teoriei expresive invoca propria teorie pentru a sustine concluzia sa,atunci acesta isi asuma ceea ce vrea sa dovedeasca,anume ca aceste lucrari nu tin de domeniul artei.

Alternativ,teoreticianul poate argumenta faptul ca lucrarile lui Stella,Warhol,Escher,Rainer,Paxton,si altii,sunt implicate in exprimarea emotionala,desi artistii nu sunt constienti de acest fapt,pentru ca actiunea fiecarei fiinte umane exprima o emotie.Oamenii utilizeaza emotii in tot ceea ce fac, lasand intotdeauna o amprenta in urma lor.

De aici se desprind doua idei;in primul rand,noi ne apropiem de tot ceea ce facem cu o anumita atitudine,cu o anumita stare,si anumite sentimente;nu putem evita “a depozita” urme,intipariri,ale acestor stari,indiferent de ceea ce cream.Astfel,aceste lucrari exprima sentimentele si personalitatea artistului,chiar daca acesta nu intentioneaza acest fapt.In acest fel,teoria expresiva nu poate nega aceste tipuri de lucrari.

Insa amandoua presupozitiile ale acestui contraargument par a fi false.Nu avem nevoie de o mare varietate de atitudini,emotii,stari si sentimente.Si daca avem un punct de vedere(matematic),acesta poate sa nu fie un punct de vedere incarcat de emotii -ce ar fi relevant pentr teoria expresiva.In plus,daca ne putem apropia de niste figuri geometrice fara emotie,de ce sa presupunem ca este imposibil sa calculam dispunerea unor coloane arhitecturale fara pasiune?

Oricum,de o mare importanta este ideea(chiar si in acest caz)ca desi orice prezenta umana este insotita de o stare emotionala,atitudine,etc,nu avem nici un motiv sa sustinem ca aceste stari vor fi continute in produsul eforturilor noastre.Legea inversului patrat a lui Newton nu ne poate transmite nici o informatie despre starea sa emotionala,ca si in cazul teoriei relativitatii a lui Einstein.Astfel,nu avem nici un motiv sa consideram ca lucrurile stau diferit in cazul lucrarilor de arta.

In acest caz am putea crede ca exista o diferenta.Oamenii de stiinta incearca sa isi retraga emotiile,sentimentele sau starile sufletesti din rezultatele cercetarilor, reusind acest fapt, (daca il reusesc cu adevarat)prin proceduri si tehnici speciale.Insa acelasi lucru nu se aplica si in cazul artistilor.Sau cel putin aceasta este opinia generala.

Dar de ce sa presupunem acest lucru?Si artistii detin tehnici proprii prin care sa isi separe emotiile.Strategiile aleatoare mentionate precedent sunt unele dintre aceste tehnici,impreuna cu altele.Asa cum oamenii de stiinta isi prezinta produsele lor dintr-un punct de vedere strict intelectual,in acelasi mod pot actiona si multi dintre artisti.Artistii isi pot organiza munca in asa mod incat unicul raspuns al unui spectator la produsul final sa fie meditatia asupra sa.Se poate ca cel mai eficient mod de a convinge un sustinator al teoriei expresive de acest fapt,sa fie a-l confrunta cu opera unor coregrafi ca Yvonne Rainer-Trio A,si a-l intreba ce emotie poate fi exprimata in acest caz.In acest mod,putem considera tacerea acestui sustinator drept un argument in plus pentru ideea ca pentru ca un lucru sa fie arta trebuie sa exprime o emotie.

La fel se intampla in cazul ideii conform careia exprimarea emotiei este o conditie necesara artei bazata exclusiv pe o consideratie a ceea ce putem numi ideea avangardista a artei.O mare parte din arta traditionala nu exprima emotii.O mare parte din ea este menita sa provoace pura placere in privitori sau ascultatori.Aceasta poate fi numita arta frumosului,unde frumosul este capacitatea de a provoca placere prin manipularea aparentelor-vizuale si auditive.

Unele tipuri de muzica ne impresioneaza prin perfectiunea lor,desi ne-ar fi greu sa identificam cu exactitate ce emotii exprima.Modelul unei tapiterii kelim ne poate parea incantator,desi nu il asociem cu nici o emotie particulara.Aici,un sustinator al teoriei expresive,pentru a-si sustine punctual de vedere,poate sustine ca aceste lucrari exprima emotia placerii.Insa aceasta afirmatie epare a fi gresita.Placerea nu este o emotie,desi poate acompania unele emotii,si in orice caz,aceste lucrari nu exprima placerea;ci o stimuleaza.O mare parte din arta traditionala este doar frumoasa,nu si expresiva.Astfel,exprimarea emotiilor nu este o conditie necesara pentru existenta unei opera de arta.

O ultima conditie necesara a teoriei transmiterii este cerinta ca lucrarile de arta sa exprime emotii cu ajutorul liniilor,culorilor,sunetelor,formelor,actiunilor si/sau cuvintelor.Aceasta conditie sustine,in fapt,ca lucrarile artistice trebuie sa se afle intr-un mediu fizic.Aceasta pare a fi o conditie necesara,cel putin in spirit,chiar daca nu si in fapt,din moment ce se afla in legatura cu conditia plauzibila ca arta trebuie sa fie accesibila publicului ,cel putin in principiu.Insa se ridica cel putin doua probleme potentiale in acest caz.

Prima este mult controversata.Exista un curent in arta contemporana,numit arta conceptuala,in domeniul careia putem gasi contraexemple pentru aceasta conditie.Asa cum ne sugereaza numele sau,arta conceptuala se constituie prin importanta acordata ideilor.Deseori

aceste idei se refera la natura artei.Artistii conceptualisti se opun in general la transformarea artei intr-o marfa.Pentru a rezista acestui proces,ei se specializeaza in lucrari ce nu pot fi vandute-lucrari ce sunt mai degraba idei,si nu obiecte comercializabile.

In acest spirit,un artist poate declara ca lucrarile sale artistice sunt cuprinse in toate ideile sale despre arta,pe care si le-a dezvoltat inainte de micul dejun.In cazul in care aceasta ar fi arta,ar dezminti atat continutul spiritual cat si forma cerintei ca o lucrare artistica sa sa fie intruchipata in linii,culori,sunete,forme,actiuni,cuvinte si/sau orice alte medii fizice.Dar,desigur,va ramane intrebarea daca un exemplu ca acesta de arta conceptualista poate fi considerat arta.

Un motiv pentru care sa credem ca nu este ,ar fi faptul ca nu este accesibil publicului.Insa ar putea fi.Deseori,ceea ce ramane a fi vazut din arta conceptualista este documentarea sa.Se poate ca artistul in ultimul paragraf sa expuna documentarea lucrarii sale mentale-o lista clara cu descrierea tuturor gandurilor relevante pe care le-a avut in perioada de timp stipulata.Aceasta ne-ar putea conduce la a afirma:atunci acesta nu este un contraexemplu,din moment ce lista este alcatuita din cuvinte.Insa lista nu este o lucrare artistica-ci gandurile si ideile sunt.In plus,in acelasi timp,lucrarea nu este accesibila –o putem contempla-desi artistul relateaza ce a creat mental.Astfel,lucrarea este accesibila,desi nu este accesibila propriu-zis,vorbind strict,intr-un mediu fizic-putem spune ca gandurile sale nu sunt verbale,ci sunt doar descrise,si nu transcrise in lista sa.Daca asemenea lucrari tin de domeniul artei,atunci nu putem sustine ca arta necesita incarnare intr-un mediu propriu-zis,fizic.

Acesta este admis ca un caz discutabil;multi nu pot fi convinsi de el.In orice caz,se ridica o alta problema in legatura cu aceasta conditie.Daca aceasta conditie este constrangatoare,este constrangatoare in spirit,si nu in fapt,din moment ce lista-linii,culori,forme,sunete,actiuni si/sau cuvinte-trebuie a fi incompleta.Chiar daca lucrarile artistice trebuie incluse intr-un mediu care sa fie accesibil publicului,exista atat de multe medii si mijloace de exprimare ale unui artist,incat nu pot fi enumerate;lista poate continua la infinit.

In plus,ar putea exista metode de a transmite unui receptor emotiile clarificate si individualizate pe care traite de artist,emotii ce nu le-am considera drept lucrari de arta.Ne putem imagina ca artistii sa inventeze o pilula care sa resolve aceasta problema,sau ne putem imagina ca ei pot comunica prin telepatie.Este de contestat faptul ca aceste metode ar fi considerate artistice.Dar cum am putea justifica excluzand astfel de candidate din lista,fara sa ne invartim in cercuri?

Crearea unui cadru pentru ultima conditie a teoriei transmiterii provoaca multe probleme.Nu avem nici o modalitate indeptatita de a completa lista,si nici de a elimina din candidate.Am vrea sa sustinem ca discutam despre arta doar in cazul in care sunt implicate mijloace artistice,dar nu avem informatiile necesare pentru a cuprinde toate mijloacele si pentru a le deosebi de alte mijloace ce nu sunt artistice.

Pana la acest moment,incercarile de clarificare a teoriilor expresive ale artei au fost realizate numai prin conditiile necesare ale acestor teorii.Nu ne-am intrebat daca toate conditiile laolalta sunt suficiente.Insa un singur exemplu ar fi suficent pentru a demonstra ca nu sunt.

Imaginati-va ca tocmai v-ati despartit de iubitul/iubita voastra.Acum il dispretuiti pe fostul prieten.Va hotarati sa ii scrieti o scrisoare in care sa va exprimati desconsiderarea pentru el.Scrisoarea este lunga ,scrisa intr-un limbaj accesibil,si va folositi de spatiu pentru a va clarifica emotiile.Este individualizat in sensul ca insistati grafic asupra nedreptatilor ce vi s-au savarsit.Scrisoarea este foarte eficienta.Reusiti sa il faceti pe receptor sa se dispretuiasca,in acelasi mod in care voi il dispretuiti.Si asta este ceea ce intentionati de la bun inceput.Dar ne

putem indoi ca majoritatea acestor scrisori pot fi privite drept arta;si nici daca i-ati comunica verbal toate acestea in mijlocul strazii,este putin probabil ca am considera discursul ca facand parte din istoria teatrului.Totusi aceste cazuri intrunesc toate conditiile teoriei transmiterii.Astfel,teoria transmiterii nu asigura conditii suficiente pentru a identifica arta.In plus,aceste exemple trebuie modificate minimum pentru a demonstra acelasi lucru in ceea ce priveste teoriile singulare ale expresiei.

Cazuri de acest fel nu sunt exceptionale.Multe astfel de comportamente pot fi citate ca fiind expresive in concordanta cu toate cerintele teoriilor expresiei,dar acestea nu sunt arta.Aceasta devine evident daca excludem expresia,pentru a demonstra ca vorbim despre arta doar daca ea exprima emotie,din moment ce exista multe lucruri care desi nu sunt arta,exprima emotii.

Numai cerinta ca lucrarile de arta sa fie adresate unor receptori pare a avea sansa de a reusi sa se constituie drept o conditie necesara artei;aceasta conditie nu trebuie sa aiba nimic de a face cu exprimarea emotiei per se.Orice arta conditie nu reuseste sa se constituie ca una necesara.

Teoriile expresive ale artei,cum ar fi teoria transmiterii,apar ca fiind prea exclusive.O prea mare parte din arta nu se afla in accord cu aceasta.Dar in acelasi timp,teoriile expresive sunt prea inclusive;conditiile lor,puse laolalta,nu sunt suficiente.Impreuna ele inglobeaza o parte prea mare din comportamentul expresiv cotidian,desi nu ar trebui sa o faca.Astfel,teoriile expresive ale artei nu au o acuratete suficienta.Desi sunt superioare teoriilor reprezentationale ale artei,ele nu reusesc sa urmareasca arta in unicitatea si specificul ei in mod satisfacator.

# Partea aIIa
# Teorii ale expresiei

## Ce este expresia?

Unii dintre filosofi au incercat sa defineasca arta in termenii expresiei,insa,dupa cum am constatat in sectiunea anterioara,teoriile expresiei se confrunta cu multe probleme.In prezent,aceste teorii nu par a fi promitatoare.Oricum,chiar daca nu toata arta este bazata pe expresie,o mare parte din ea este.Noi afirmam ca o melodie este vesela.o pictura este trista,un dans este melancolic,o poezie este nostalgica,si asa mai departe.Aceasta se explica prin faptul ca muzica exprima veselie sau pictura respectiva exprima tristete.O mare parte din limbajul pe care il utilizam in descrierea artei se bazeaza pe notiunea de “expresie”.Totusi,desi teoriile expresiei sunt neconvingatoare,trebuie sa spunem ceva cu valoare teoretica despre arta si expresie,pentru ca o mare parte din arta utilizeaza expresia.Ce facem cu adevarat atunci cand spunem ca muzica este vesela sau ca un poem exprima furie?

Cuvantul “expresie”poate avea utilizari specifice si generale in limbajul comun.Spre exemplu,in unele cazuri,este utilizat ca sinonim pentru “reprezentare”.Putem spune “Raportul politic exprima atitudinea Marii Britanii”sau “Raportul politic reprezinta atitudinea Marii Britanii”,fara a schimba sensul afirmatiei.Oricum,acest sens al expresiei este mai larg decat cel ce priveste filosofia artei,din moment ce atunci cand se discuta despre expresie,ea se afla mereu in contrast cu reprezentarea,figurativul.Astfel,sensul notiunii de “expresie”care ne preocupa pe noi este mai specific decat perspectiva expresiei ca reprezentare.

Un alt sens larg al “expresiei”in discursul cotidian este “comunicare”.Orice exprimare este o expresie in acest sens-“Inchide usa” este o expresie,la fel ca “In Spania aversele de ploaie se manifesta in special in zone de campie”.Insa cum putem observa din discursul nostru asupra teoriilor expresiei in arta,acesta este de asemenea un sens prea larg al expresiei pentru un estetician.

Pentru acestia, ceea ce este exprimat nu reprezinta ceva ce poate fi comunicat de sine statator, ci un subsidiar al acestora (acesteia).

In limbajul comun, are sens sa spunem ca poemul exprima (comunica, reprezinta) conceptia catolica despre cer. Dar cand filozofii artei vorbesc despre ceea ce exprima un poem, ei nu se gandesc la sensul general al comunicarii unor idei. Pentru acestia, ceea ce se comunica sunt anumite calitati umane ( de asemenea cunoscute si ca proprietati antropomorfice)- cu precadere tonuri emotionale, stari, atitudini nuantate emotional si alte asemenea. Astfel , conceptul de expresie ce ii preocupa pe filosofii artei poate fi evidentiat in astfel de propozitii: “ Aceasta opera exprima bucurie” sau : “Aceasta opera este deosebit de expresiva pentru bucurie” sau “Aceasta opera este o expresie a bucuriei”.

Cand spun “acest poem este furios”, pot sa ma gandesc la cel putin doua lucruri: odata ar fi acela ca poetul transmite despre sine faptul ca este furios ( in situatia in care un vers al poemului statueaza “ Suntem furiosi”) sau ca poetul exprima furia. Exprimarea furiei implica mai mult decat simpla transmitere a faptului ca cineva este furios. Transmiterea poate fi realizata într-un mod lipsit de pasiune. Cineva poate spune “ Suntem furioşi “ cu acelasi ton cu care ar spune “Toţi cei de aici sunt mai inalţi de 1,60 cm”. În sensul relevant pentru problema pusa in discutie, atunci când exprimam furia in arta sau in viaţă, aceasta este manifestată. Exsistă o dimensiune calitativa a manifestării noastre; calitatatea furiei noastre ne saturează manifestarea. Comparaţi propoziţiile : “Cap sec!” cu “M-ai înfuriat” . Primul exprimă furia, în timp ce al doilea pur si simplu o raportează.

Exprimarea furiei, în acest sens presupune transmiterea sentimentului de furie-facerea sa perceptibilă (întruparea sau obiectivarea sa). Înseamnă proiectarea calităţii acestei furii. Astfel, în mare, exprimarea furiei reprezintă manifestarea deschisă a unor proprietăţi emotive-proprietatea emotivă de a fi furios. Totuşi, spun “în mare”, deoarece deşi proprietăţile emotive sunt subiecte de prima importanţă ale expresiei artisitice, există şi altele.

Spre exemplu, o opera de artă poate desemnea sa manifeste o gamă de alte calităţi umane- cum ar fi curajul. În acest caz am putea spune “Povestea este curajoasă” sau “Exprimă curajul” sau “Este expresivă pentru curaj” sau “Este o expresie a curajului”. Astfel pot fi exprimate nu numai calitaăţi emoţionale, ci şi calităţi umane, inclusive cele emoţinale, dar totodată şi trăsături de character (cum ar fi curajul, laşitatea, onestittaea, răutatea şamd)

Conceptul de expresie ce îi preocupă pe filosofii artei acoperă calităţi emotionale si de caracter uman. Pentru scopurile noastre, expresia este manifestarea, arătarea, obiectivarea,

întruparea, proiectarea sau prezentarea unor calitati umane, sau cum mai sunt numite "proprietati antropomorfice" (proprietati ce se aplica in mod normal numai persoanelor umane)

Acest inteles al expresiei contrastează cu cel al noţiunii de reprezentare explorata în capitolul precedent. Acolo, noţiunea reprezentării se putea aplica numai unor anumite lucruri. Domeniul reprezentării cuprindea obiecte, persoane, locuri, evenimente şi acţiuni. Acestea erau felurile de lucruri ce puteau fi reprezentate.

Pe de alta parte, domeniul expresiei cuprinde calităţi umane sau proprietăţi antropomorfice, adică acele calităţi sau proprietăţi ce pot fi aplicate în general numai persoanelor umane. Acestea sunt lucrurile ce pot fi exprimate în operele de artă. A spune că caă o operă de artă exprimă x , înseamnă că aceasta manifestă o proprietate aplicată de obicei oamenilor, cum ar fi tristeţea, curajul şi altele asemenea. Pentru a conchide, a spune că o operă de artă exprimă x, înseamnă că aceasta manifestă, expune, proiectează, întrupează sau prezintă x, unde x este o o calitate umană ( o proprietate antropomorfică) cum ar fi o proprietate emoţională sau o trăsătură de character.

În această lumină, expresia nu este proprietatea definitorie a artei, atâta vreme ce nu toate lucrările de artă trebuie să fie neapărat expresive. Dar expresia apare destul de frecvent în artă- de fiecare dată când operele de artă manifestă calităţi umane. În mod frecvent lăudăm o opere de artă (şi/sau părţi ale acestora) pentru puterile lor expresive.
Spunem că un film a fost bun pentru că acesta capturează sentimental pustiitor al sfărşitului unei relaţii în mod perfect. Adică prezintă acea calitate a sentimentului respectiv cu o mare luciditate.

Uneori acuzăm operele de artă pentru proprietăţile lor expresive (calităţile umane pe care le manifestă). Am putea astfel spune că a doua scenă a unei piese este de o cruzime nepotrivită. Este o scenă crudă sau exprimă cruzime excesiva.Dar fie că lăudăm sau condamnăm sau pur şi simplu descriem opera de artă (sau părţi ale acestora), atribuirea de calităţi umane operelor de artă cuprinde o mare parte a relaţiei noastre cu acestea.

Dar care este procesul prin care atribuim proprietăţi expresive operelor de artă?
Ce factori ne mandatează să spunem că o piesă muzicală (sau o parte a unei piese musicale) exprimă anumite calităţi umane? Să spunem că auzim o fanfară pe care o considerăm "regală", demnă şi o expresie a nobilităţii. Sau poate un poem ni se pare pessimist şi resemnat. Facem adesea astfel de observaţii. Acestea sunt esenţiale pentru felul în care descriem şi evaluăm arta. Dar care ce ne permite să facem astfel de atribuiri?

O teorie- pe care am putea să o numim "viziunea comuna" sustine că :

Un artist exprimă (manifestă, întrupează, proiectează, obiectivează) x (o anume calitate umană) dacă şi numai dacă (1) artistul a fost mişcat de către un sentiment sau o experienţă a x spre a compune o operă de artă (sau o parte a acesteia); (2) artistul a colorat opera sa de artă (sau o parte a acesteia) cu x (o anume calitate umană); şi (3) opera de artă (sau o parte relevantă) are capacitatea de a oferi artistului sentimentul sau experienţa a x atunci cand el sau ea o citesc, ascultă sau o privesc din nou, şi, în consecinţă are capacitatea de a împărtăşi acelaşi sentiment sau experienţă cititorilor, ascultătorilor sau privitorilor.

Astfel,daca vorbim despre exprimarea indignarii,atunci atribuirea realizata de catre noi a acesteia unui tablou,este garantata numai in cazul in care artistul a experimentat indignare si indignarea sa l-a motivate pe acesta sa realizeze lucrarea in modalitatea dorita.Tabloul are drept caracteristica indignarea;acesta reuseste sa isi mobilizeze receptorii,inclusiv pe artist,sa simta indignare atunci cand il privesc.

Cerinta ca artistul sa isi realizeze lucrarea sub semnul experientei indignarii sale si ca pictura sa evoce sau sa incite indignarea in receptori,aduce aminte de cateva dintre conditiile discutate ale teoriei expresive a transmiterii.Aceste conditii nu sunt mai putin problematice in acest caz decat in cel precedent.

Potrivit opiniei generale,este o conditie necesara ca o lucrare de arta sa exprime x numai daca artistul a experimentat x si ca experienta lui x sa guverneze compunerea unei lucrari artistice.O putem numi pe aceasta conditia sinceritatii.Astfel,daca simfonia in A Major a lui Beethoven exprima cu adevarat voiosie,Beethoven trebuie sa fi simtit voiosie atunci cand a compus-o,in asa mod incat experienta a modelat compunerea lucrarii sale.

Conditia sinceritatii isi deriva o mare parte din atractivitatea sa din utilizarea zilnica a notiunii de expresie.In cursul evenimentelor cotidiene,observam deseori un comportament expresiv.Inaintea unei intalniri importante a unui prieten,putem vedea ca acesta este stresat,nervos.Vocea ii tremura.Putem spune ca tremurarea vocii exprima faptul ca este stresat.Dar,in discursul comun,cand spunem ca vocea sa tremurata exprima stresul,ne gandim ca aceasta este o evidenta a faptului ca este stresat.Proprietatea perceptibila a stresului din vocea sa garanteaza deductia noastra-aceasta este stresata.Daca vocea tremurata exprima cu adevarat nervozitatea,atunci este conectata cu starea sa psihologica momentana.Ea semnalizeaza faptul ca persoana este agitata.Manifestarea exterioara a nervozitatii este legata(unii ar spune conceptual)de starea interioara.Aceasta este probabil modalitatea cea mai des utilizata a conceptului de expresie in viata cotidiana.

Opinia generala despre expresie in arta extrapoleaza din utilizarea obisnuita a acesteia si este aplicata apoi artei.In discursul comun,expresia autentica a unei emotii indica faptul ca persoana ce etaleaza emotia detine acea emotie.Expresia suporta banuiala noastra ca agentul in discutie poseda emotia relevanta (ori contingenta,ori tipica in mod necesar)si ca detinerea ei explica exprimarea sa.Astfel,cand discutam despre arta,opinia comuna sustine ca pentru ca un artist sa exprime un anumit sentiment,trebuie ca acesta sa detina acel sentiment.Daca artistului ii lipseste sentimentul necesar,exprimarea sa nu este considerata veritabila.Aceasta pare sa derive din utilizarea comuna a conceptului de expresie.

Insa acest argument presupune ca notiunea de expresie este intotdeauna aplicata in arta in acelasi mod in care e aplicata in viata.Acest lucru este fals.Cand un actor face un gest ce denota amaraciune,noi nu presupunem ca actorul este tanguitor,chiar daca personajul interpretat este.Intradevar,este improbabil ca actorul este cuprins de suparare;daca el ar fi atat de trist,probabil ca ar uita replicile.Nu presupunem ca manifestarea expresiva a actorului pe scena necesara sau contingenta se considera evidenta a ceea ce el simte.Se poate ca acesta sa nu simta nimic,bazandu-se numai pe esfectul sau asupra publicului.

Nu putem cere sinceritate maxima din partea unui actor.In fond,ei sunt actori!In mod similar,cand un compozitor lucreaza la o partitura trista,el poate fi foarte fericit ca notele se potrivesc intr-un mod armonios.Chiar daca comportamentul expresiv in viata cotidiana asigura de obicei dovezi ale starii interioare,nu avem nici un motiv sa presupunem ca functioneaza in acelasi mod in arta.

Asa cum am mai mentionat,o mare parte din arta este comandata.Un director de film poate fi angajat sa realizeze un film-spre exemplu un film negru-ce trebuie sa proiecteze anumite trairi.El stie cum sa realizeze acest lucru-cum sa manipuleze

iluminarea,dialogul,si ritmul.El poate sa faca acest lucru fara sa simta angoasa.Nu putem spune ca filmul nu exprima anxietate,chiar daca am stii ca direstorul a fost vessel in timpul productiei.Cand afirmam ca un film este expresia depresiei,noi nu privim acest fapt ca pe o dovada ca producatorii au fost depresivi.

Desigur,nici in discursul cotidian,nu este necesar ca o expresie trista sa garanteze o stare emotionala de tristete.Unii oamenii au expresii ale fetei triste mereu-pentru ca figurile lor au aspect nefericit.Ei arata intotdeauna de parka ar fi gata sa izbucneasca in lacrimi.Dar cand spunem ca Margaret are chipul trist-sau ca fata ei exprima tristete-nu trebuie sa luam acest fapt drept dovada ca ea detine o stare emotionala de tristete.Astfel,desi discursul cotidian asigura un suport pentru o opinie generala,el nu este convingator,din moment ce acesta ofera o infatisare pentru utilizare ce nu sugereaza faptul ca expresia necesita starea psihologica acompanianta.Si o mare parte din arta este astfel.Modul in care sustinatorul opiniei generale incearca sa deduca sinceritatea conditiei din limbajul comun nu este la fel de usor cum ar fi parut la inceput.

In mod provizoriu,putem marca o distinctie intre doua utilizari ale expresiei.In primul caz,cand spunem “x exprima tristete”,ne referim la faptul ca x este o expresie a tristetii intrucat o expresie autentica a tristetii unei persoane contingenta sau necesar tipica este tratata ca dovada a faptului ca persoana este trista. Aceasta poate fi numita sensul expresiei. Dar un alt sens al “x exprima tristetea’ este strict acela ca x este expresiv pentru tristete, adica arata caracteristicile tristetii-unde tristetea descrie felul in care ceva arata sau sau suna fara a indica in acelasi timp ca cineva se afla in starea psihologica de tristete. Acesta poate fi numit sensul expresiv al “x exprima tristetea”. Sensul expresiei este folosit mult mai putin frecvent referitor la operele de arta decat in sensul sau expresiv. Astfel, este falsa opinia ca noi putem atribui o calitate expresiva,cum ar fi tristetea,unei opera de arta daca artistul a experimentat tristetea.

Putem sa vedem aceastea si daca ne gandim ca de multe ori atribuim calitati expresive naturii. Spunem ca salcia ale carei ramuri atarna si se leagana este trista. In acest caz vrem sa spunem ca este expresiva pentru tristete; nu putem soune ca pomul se afla intr-o stare psihologica de tristete. Pomii nu pot fi tristi. Deasemenea putem spune ca o fotografie a unei salcii poate fi trista. Dar nici o fotogarfie nu se poate afla intr-o stare psihologica de tristete. Deci, asemenea copacului, putem spunde despre fotografie ca este expresiva pentru tristete si nu ca persoana care a realizat fotografia este trista.

In cazul copacului din natura, putem spune ca a re proprietatea expresiva a tristetii, fara a spune ca se afla intr-o stare mentala de tristete. In mod asemanator, putem atribui tristetea unei fotografii ale acelui copac. Deoarece nu suntem obligate sa afirmam ca un copac se afla in starea psihologica a tristetii pentru a putea sa spunem ca este expresiv pentru tristete, prin analogie, putem spune ca o fotografie eswte expresiva pentru tristete fara a-i atribui aceasta stare creatorului sau. Prin urmare, este o eroare sa afirmam ca o opera de arta exprima cu necessitate caracteristica umana x numai daca artistul este miscat de catre sentimental sau experienta a x .

Conditia sinceritatii, o componeneta a “parerii (viziunii) comune”, pare a fi insa falsa. Nu este o conditie necesara ca artistul sa fie miscat de sentimental sau experienta a x pentru a exprima calitatea antropomorfica x. Dar viziunea comuna sustine deasemena ca pentru a exprima x, opera de arta trebuie sa determine audienta sa simta sau sa experimenteze x. Putem numi aceasta conditie “conditia starnirii”. O opera de arta

exprima x numai daac starneste x in randul audientei. Dar aceasta conditie nu este cu nimic mai convingatoare decat cea a sinceritatii.

Fara indoiala, o mare parte a artei starneste emotii in randul audientei. Dar aceasta nu este o conditie necesara pentru expresivitatea artistica. O piesa muzicala poate exprima speranta, si putem intelege faptul ca exprima speranta fara a deveni plini de speranta la randul nostrum, la fel cum pot observa ca George are o figura vesela fara a deveni vessel de fiecare data cand il vad pe George. Daca cineva spune ca salcia plangatoare din fata curtii este trista, putem intelegece vrea sa spuna, putem observa proprietatile sale expresive relevante, fara insa a deveni tristi noi insine.

Daca starnirea unor emotii relevante in randul publicului ar fi o conditie necesara pentru ca o opera de arta sa fie expresiva, atunci, de fiecare data cand am gasi expresivitate in opera de arta ar trebui sa fim la randul nostrum miscati astfel incat sa simtim la randul nostrum ceea ce exprima opera de arta. Dar aceasta nu este adevarat pentru toate operele de arta care exprima calitati umane. Iata trei tipuri foarte comunde de cazuri ce arata ca nu este necesara conditia starnirii.

In primul rand, multe din operele de art ace starnesc sentimente in randul publicurilor, starnesc sentimente destul de diferite fata de cele exprimate in opera de arta. Anumite parti din opera lui Dostoievski “Crima si pedeapsa” exprima remuscarea, dar cititorii nu simt remuscarea, din moment ce nu au ucis pe nimeni; in schimb, acestia pot simti mila. Astfel, pentru a exprima x (o emotie anume), nu este necesar ca publicul sa fie determinat sa simta acelasi x. O opera de arta poate exprima x, totodata starnind niste sentimental diferit, y.

In al doilea rand, uneori operele arta exprima calitati umane diferite de cele emotionale. O picture poate exprima tarie de character. Dar taria de character nu este ceva care poate fi starnit in randul publicului. In astfel de cazuri, operele de arta pot exprima x fara a face publicul sa simta x, din moment ce x nu este ceva ce poate fi simtit de catre cineva. Si daca suntem miscati spre un anume sentiment de o expresie a tariewi de character, acest sentiment nu este taria de character, ci altceva, cum ar fi admiratia, caz in care ne putem intoarce la obiectia exprimata in paragraful precedent.

In al treilea rand, unele opera de arta sunt expresive pentru proprietati antropomorfice cum ar fi mania, dar le lipsesc resursele necesare pentru a starni mania in randul audientelor. Muzica orchestrala se afla de obicei in aceasta situatie. Pentru a simti mania, trebuie sa existe un obiect spre care aceasta sa fie concentrate si acelui obiect al maniei trebuie sa ii corespunda un motiv al maniei: sunt maniat pe Henry pentru ca acesta mi-a gresit mie sau alor mei.

Literatura ne poate oferi obiectele de rechizita- asemeni lui Simon LeGree- precum si motivele potrivite- modul in care isi abuzeaza sclavii-. Dar muzica pur orchestrala nun e ofera nici obiecte si nici motive, si fara acestea este greu de vazut cum ne-ar putea infuria. Nu putem fi furiosi fara motiv- fara un obiect sau motivul corespunzator acestuia. Si totusi muzica poate fi expresie a furiei. Dar nu suntem starniti sa fim furiosi. Pe cine si din ce motiv am putea sa fim furiosi? Muzica nun e transmite nimic in acets sens. Astfel, o parte a artei poate fi expresiva pentru stari emotionale pe care nu le starneste (sau nu le poate starni) in randul publicului. Aceasta nu se aplica strict muzicii, ci si unor picturi abstracte deasemenea.

Uneori oamenii isi exprima parerea ca numai conditia starnirii ofera conditiile necesare si suficiente pentru atribuirea expresivitatii unei opera de arta. In mod clar nu

este o conditie necesara, atat timp ce multe opera de arta sunt expresive pentru x fara a starni acelasi sentiment x in randul audientei sau, mai mult fara a starni niciun fel de sentiment acesteia. Putem detecta calitatile expresive fara a fi "infectati" de acestea.

Si in mod clar, starnirea emotiei nu este o conditie suficienta pentru expresie in arta, din moment ce emotiile noastre pot fi starnite de catre simpla si obiectiva descrierea a unor anumite evenimente –cum ar fi secetele, inindatiile sau masacrele. Nici conditia starnirii, suplimentata de cea a sinceritatii nu reprezinta o mare imbunatatire, deoarece, asa cum am vazut pana acum, ne putem imagina opera de arta expresive pentru remuscare, ce nici nu reflecta remuscarea artistului si nici nu starnesc remuscare in randul audientei; in timp ce alte opera pot starni frica in randul audientei-frica ce este impartasita si de catre artist- fara a fi expresiva pentru frica (spre exemplu o fotografie stiintifica a unui asteroid ce se indreapta spre Pamant).

Pana acum ne-am concentrate atentia asupra conditiilor de sinceritate si de starnire ale viziunii commune. Nu am spus nimic despre a doua conditie a teoriei-aceea ca o opera de arta exprima x (o calitate umana) numai daca artistul a impregnat lucrarea (sau o parte a ei) cu x. Aceasta parte pare a fi mai aproape de adevar. Un scherzo este expresiv pentru bucurie numai daca artistul i-a daruit calitatea bucuriei. Pentru a putea exprima bucuria, trebuie sa se poata detecta calitatea bucuriei din piesa. Acest lucru pare a fi ceea ce ne indreptateste sa atribuim bucuria scherzo-ului.

In orice caz, notiunea ca scherzo-ul este impregnat cu bucurie sau ca are calitatea de a fi bucuros este intrucatva obscura si neinformativa (faptul ca este impregant cu bucurie este mai usor de explicat decat notiunea de a fi expresiv pentru bucurie?).Drept urmare, sa vedem daca aceasta conditie poate fi facuta mai putin misterioasa. Poate ca astfel ne vom plasa pe urmele unei teorii a motivelor ce ne determina sa atribuim expresivitate artei.

## Expresie, exemplificare si metafora

Cand spunem ca o opera de arta exprima ceva, avem in minte o proprietate sau calitate, anume o calitate umana, fie una emotionala, fie o trasatura de caracter. Pare normal sa spunem ca pentru a manifesta o astfel de proprietate, opera in discutie trebuie sa fie impregnate cu aceasta. Dar ce inseamna ca o opera de arta sa fie imbibata cu o calitate? Ideea pare a fi foarte opaca. Putem face ceva pentru a inlatura aceasta opacitate?

Cand un artist realizeaza o opera de arta expresiva, intentioneaza sa aduca in prim plan o calitate antropomorfica. Adica exista o caliatae umana la care artistul doreste sa faca referinta pentru a ne atrage atentia asupra ei. Poate ca artistul doreste san e informeze despre existenta acesteia sau san e-o prezinte pentru a putea sa o contemplam, sa reflectam asupra sa si sa ne familiarizam cu aparitiile sale distinctive. Sub acest aspect, ceea ce face artisul nu difera cu mult fata de ceea ce face un vanzator dintr-un magazine atunci cand ne arta o mostra de vopsea.

Sa presupunem ca dorim sa cumparam vopsea albastra. Mergem la magazine si artistul ne arata o mostra ce contine mai multe nuante de vopsea albastra. Pe aceasta se afla trei patrate colorate in diferite nuante de albastru- in albastru marin, albastru prusac, samd, aranjate pe foaia de hartie. Daca intrebam "Ce aveti pe albastru marin", vanzatorul ne va arata patratul colorat corespunzator, pentru a ne arata cum arata vopsea albastru

marin din cutia de vopsea. Patratelul colorat reprezinta o mostra a culorii vopselei din cutie, se refera la aceasta vopsea si o simbolizeaza. Dar aceasta mostra nu se refera exclusiv la vopseaua albastru marin din cutii; cuvantul “albastru marin” ar putea sa o descrie la fel de bine. Mai degraba, patratelul ne arata o parte din proprietatile culorii, cel putin acelea referitoare la culoare.

Dar cum se realizeaza acest lucru? Prin faptul ca este o mostra a acelei culori, este un o exemplificare a acelei culori. Dar ce anume permite mostrei de culoare sa exemplifice vopseaua din cutii? Are aceiasi proprietate pe care o are si vopseaua din cutie, aceea de a fi albastru marin. Exemplifica vopseaua prin faptul ca este un exemplu al culorii vopselei- posedand aceiasi culoare pe care o are si vopseaua.

Exemplificarea este o forma comuna a simbolismului. O intalnim la fiecare colt in viata de zi cu zi. La restaurant, cand chelnerita adduce tava cu desertul aratandu-ne mai multe felii de prajitura , fiecare dintre acestea are functia simbolica de exemplu pentru ce vom primi daca vom comanda un anume fel de prajitura.

In mod asemanator, pantofii din vitriina unui magazine se refera la pantofii din depozitul magazinului, informandu-ne-aratandu-prin faptul ca ne arata exemplu- despre proprietatile pantofilor de vanzare. Pantofii din vitrina sunt capabili sa realizeze acest lucru prin faptul ca poseda multe din proprietatile pantofilor din depozit.

Bineninteles, nu este necesar ca o mostra sa posede toate proprietatile lucrului pe care il reprezinta. In mod obisnuit mostrele poseda numai o parte din proprietatile lucrului pe care il exemplifica. In bacanii ni se ofera o bucatica de carnat pentru a exemplifica gustul acestuia.

Exemplificarea este o forma comuna a simbolismului, darn u este acelasi lucru cu reprezentarea. Domeniul reprezentarii este constituit din persoane, locuri, obiecte, evenimente si obiecte. Domeniul exempliifcarii este constituit din proprietati. In plus, posesia unei calitati relevante este o conditie necesara pentru exemplificare. X nu poate fi exemplu pentru y, doar daca poseda calitatile definitorii ale y. o mostra de vopsea nu poatenu poate exemplifica albastreala marina decat daca poseda proprietatea albastralii marine. Dar x poate exemplifica y fara a imparti nicio proprietate a y; o parte a muzicii din Unertura 1812 reprezinta Franta fara a impartasi nicio proprietate cu aceasta.

Desigur, nu fiecare cutie de Cola exemplifica orice alta cutie de cola,desi fiecare cutie de Cola impartaseste un numar foarte mari de proprietati cu celelalte cutii de Cola. De ce nu? Pentru ca cutiile obisnuite de Cola nu se refera la alte cutii de Cola. Pentru a putea functiona ca o mostra pentru celelalte cutii de Cola, o cutie de Cola trebuie sa fie selectata si infatisata intr-un context de comunicare unde aceasta va functiona ca un symbol. Astfel, cu alte cuvinte:

X exemplifica y (o proprietate anume) daca si numai daca (1) x poseda y si (2) x se refera la y.

Dar ce au de-a face cutiile de Cola, vopseaua, prajiturile de ciocolata si pantofii cu arta? Asa cum acetse obiecte functioneaza pentru a exemolifica anumite proprietati ale celor asemanatoare lor, operele de arta exemplifica proprietatile pe care le exprima. Am spus ca expresia artisitica implicamanifestarea calitatilor umane sau proprietatilor antropomorfice. Artistul articuleaza opera de arta intr-un fel in care proprietatile sale

relevante sa poate fi expuse pentru a fi contemplate de catre public. Adica, exprimarea a ceva ce artistul exemplifica pentru public.

Spre exemplu, romancierul incearcand sa surprinda calitatile unei anumite forme de doliu , o va articula astfel incat publicul sa devina constient de anumite proprietati ale doliului intr-un fel ce ne informeaza despre anumite proprietati ale doliului pe care le-am putea experimenta sau pe care le-am experimentata deja sau pe care le-am observat in experienta altor oameni. Intrupand anumite proprietati ale doliului opera de arta se refera la doliu- poate la doliul pe care un fiu il simte la moartea tatalui- si prina rticularea calitatilor ce apartin unui astfel de doliu, publicului ii este infatisata existenta si formele doliului in proprietatile sale caracteristice.

Sau, spus altfel, scriitorul, prin opera sa, exemplifica doliul;opera sa expresiva se refera la doliu si aduce in prim plan proprietatile relevante ale doliului prin tristete (un anumit fel de tristete). Opera de arta exemplifica doliul referindu-se la tristete prin faptul ca poseda proprietatea tristetii. Asa cum ospatarul exemplifica prajitura de ciocolata printr-o mostra, artistul exemplifica tristetea provenita din pierderea celor dragi prin aratarea unor proprietati caracteristice acestui sentiment.

Acest lucru nu presupune ca opera de arta sa intristeze audienta. Putem reflecta asupra tristetii exemplificate de o opera de arta fara a deveni tristi. Opera ne poate informa despre tristete-spre exemplu despre ritmurile si conditiile sale fara a ne starni tristetea. Exemplificarea tristetii cere numai o simpla referire la aspectele tristetii prin posedarea lor de catre o opera.

Cand spune ca artistul impregneaza opera de arta cu o anumita calitate umana, ceea ce vrem sa spunem, mai concret este ca artistul modeleaza lucrarea respectiva intr-un fel care sa exemplifice calitatea umana urmarita. Sa presupunem ca un compozitor doreste sa exprime sentimentul maiestatii. El da muzicii un ritm lent,mai degraba decat unul rapid,congestionat.Prin aceasta,el incearca sa capteze aspectul caracteristic maiestatii si cadenta sa inceata.El exemplifica maiestatea prin referire la ea,prin crearea unei mostre a ei.Compozitorul ofera un exemplu al maiestatii pentru ca ascultatorii sa il contemple,poate pentru a-l compara cu proiectia lor asupra maiestatii sau a sesiza lipsa acestui sentiment in viata de zi cu zi.

A spune ca impregnarea unei lucrari artistice cu trasaturi antropomorfice implica exemplificarea sa,constituie un progress in explicarea notiunii expresie artistica.Insa teoreticianul ce ofera exemplificari va fi primul care sa evidentieze faptul ca aceasta nu este tocmai corect.Pentru a realiza acest lucru trebuie doar sa ne reamintim exemplul anterior.Am afirmat faptul ca artistul exemplifica maiestatea prin oferirea unei mostre din aceasta.Pentru a fi o mostra,muzica trebuie sa posede proprietatea maiestatii.Insa muzica,poate fi argumentat,nu este in sine impresionanta;persoanele sunt impresionante.In mod similar,daca afirmam ca muzica este trista pentru ca ea contine tristete,nu putem vorbi literal,pentru ca numai persoanele sunt triste.Muzica nu este o fiinta simtitoare.Cum poate ea detine proprietatea de a fi trista?Tristetea este o stare psihologic,iar o melodie nu poate avea o psihologie.Astfel,teoria expresiei ca exemplificare enuntata in acest mod,nu poate fi corecta,din moment ce este imposibil ca muzica sa fie o mostra a tristetii.

Aici teoreticianul ce ofera exemplificari va aproba cele discutate.Pentru a rezolva problema aparenta,este nevoie sa fie adaugate multe alte idei perspectivei.Ceea ce teoreticianul exemplificator adauga este ideea ca muzica este numai in mod metaforic

trista,nu si in sens literal.Muzica nu poseda proprietatea de a fi trista in mod literal,ci numai metaforic.Expresia acestei perspective amplificate implica trei elemente:referinta,posesie si metafora.Exprimata intr-o formula:

X exprima y daca si numai daca(1)x se refera la y,si(2)x il incorporeaza pe y(3)metaforic.

Atunci,expresia inseamna referinta plus posesiune metaforica,sau,pentru a exprima totul mult mai compact,expresia este o exemplificare metaforica.

Este de necontestat faptul ca notiunile de posesie metaforica si exemplificare metaforica sunt greu de inteles.Cum poate cineva sa posedeze ceva(masina mea,spre exemplu)in mod metaforic?O persoana ori posedeaza ceva,ori nu posedeaza acel lucru.Deci,pentru scopurile noastre,sa utilizam aceasta notiune de posesie metaforica in sensul in care o lucrare de arta posedeaza proprietati in sens literal-sunete inalte si tempo-uri,spre exemplu-proprietati pe care audienta este indreptatita sa le descrie in termenii unei metafore.

In cazul muzicii triste,acestea apar mult mai clar.Atunci cand afirmam ca muzica e trista,noi atribuim proprietatea tristetii in mod metaforic,sin u literal.Insa,desigur,cand atribuim o trasatura ca tristetea muzicii,nu putem allege orice metafora dorim.Trebuie sa fie o metafora ce se potriveste muzicii-sunetelor si cadentelor ei.

Ar fi absurd sa atribuim sobrietate “Odei Bucuriei”a lui Beethoven.Astfel,daca expresivitatea in arta este o chestiune ce tine de exemplificare metaforica,atunci,pentru a atribui in mod justificabil tristete unei melodii,sunt necesare anumite conditii:Muzica trebuie sa faca referire la tristete,trebuie sa contina tristete,cel putin in sensul in care atribuirea metaforica sa fie potrivita.

Oricum,aceasta nu raspunde la cel putin o intrebare-ce face ca o atribuire metaforica sa fie potrivita?Pentru a putea raspunde la aceasta intrebare,avem nevoie de evaluare a metaforei.Sunt foarte multe definitii date metaforei,incat nu pot fi toate parcurse.In scopul expunerii,ne vom opri la evaluarea metaforei ce este cel mai des asociata cu teoria exemplificarii.

Noi spunem ca schertzo-ul din programul musical a lui Mendelssohn “Visul unei nopti de vara”este vibrant si spiritual;ca structurile arhitectonice din peisajele lui Poussin sunt rationale;ca filmul :Seven”este paranoic.Insa,va spune teoreticianul exemplificator,muzica nu poate fi spirtuala,pictura nu poate fi rationala si nici filmul nu poate fi paranoic.Deci aceste atribuiri trebuie sa fie metaforice.Insa cum procedam atunci cand trebuie sa atribuim trasaturile acestea in mod corect?

O metafora este cel putin asocierea unui nume,sau a unei categorii,a unui termen sau fraze descriptive unui lucru la care eticheta nu se aplica literal,ci numai prin imaginatie.Regele Richard “Inima-De –Leu”este o metafora.Regele Richard nu a avut cu adevarat o inima de leu;propozitia “regale Richard a avut inima de leu”este falsa din perspective literala.Pe de alta parte,pentru oamenii vremurilor sale,numele parea a se potrivi.El evidentia cateva trasaturi importante ale lui Richard.De ce?

Potrivit teoreticianului exemplificator,metaforele implica transferal unui set de etichete dintr-un camp de aplicare indigen,catre un camp strain.”Inima de leu”provine din campul biologiei animale(unde este aplicat in mod standard)si este transferat in campul trasaturilor caracterului uman(unde este aplicat virtutiilor Regelui Richard)

Dar care este sensul cuvantului “camp”aici?

Putem gandi in termenii temperaturii: fierbinte, rece, caldut. Acestia formeaza o schema descriptive de categorii conexe. Campul lor propriu de aplicatie-teritoriul lor de obarsie este cel al gradelor ce masoara caldura. Atunci cand se apluica gradelor ce masoara temperature, termenii sunt folositi ad literam. Apa ce fierbe este fierbinte; apa cu gheata este rece, iar apa calduta este undeva intre acestea. Dae de multe ori aplicam acesti termini si altor lucruri decat gradelor de temperature. Le aplicam unor lucruri din campuri straine. Spunem ca stilul cantaretului etse fierbinte, ca al comisarului este rece, iar cel al tipului de treaba este caldut. Ceea ce facem aici este transferul a unei scheme de etichete (termeni ai temperaturii) din campul propriu intr-un camp strain (o lista de personalitati), sau, cu alte cuvinte, cartografiem etichetele de temperatura pe o schema de de etichete pentru personalitati umane. Contrastele ce sunt construite pe schema de obarsie a temperaturilor sunt cartografiate sau proiectate pe contrastele implicite ale schemei straine ale personalitatii.

Conform acestei conceptii aspupra metaforelor, acestea sunt intotdeauna sistematice. De cate ori aplicam o metafora, mobilizam implicit o intreaga schema de de termeni proprii, proiectandu-I asupra unei scheme straine. Daca spunem, ca stilul musical al Tinei Turner este fierbinte, presupunem ca acest stil contrasteaza cu un stil caldut de interpretare (poale a lui Al Gore), chiar daca nu articulam (nici chiar pentru noi insine) restul cartografierii de la o schema la alta schema. Mai mult, atunci cand o metafora pare reusita, aceasta este rezultatul asezarii ei potrivite in cartografierea de la o schema la alta schema.

“Potrivit?”. Daca spunem “Venus este pentru Jupiter asa cum Oceanul Indian este pentru…….” , multi dintre voi vor completa cu “Oceanul Pacific”. De ce? Pentru ca daca comparam planetele cu oceanele in ceea ce priveste marimea, atunci Oceanul Pacific este raspunsul corect, deoarece este cel mai mare ocean de pe Pamant, asa cum Jupiter este cea mai mare planeta din sistemul nostru solar. Asta inseamna ca Oceanul Pacific are aceeasi pozitie relativa in schema oceanelor pe care o are si Jupiter in schema planetelor. Daca am rosti metafora :Jupiter este Oceanul Pacific al spatiului extraterestru”, atunci atribuirea ar fi corecta, deoarece Oceanul Pacific poseda aceeasi relatie contrastanta cu termenii din schema sa pe care o are Jupiter cu cei din a sa.

Metaforele sunt astfel intotdeauna omoloage. Asta inseamna ca au forma implicita a “x este inrudit cu a asa cum y este inrudit cu b” (x/a::y/b). Si exista o logica pentru aceste omologii. Conform acesteia o metafora este corecta atunci cand aceasta intra in accord cu logica unei omologii mai largi careia ii apartine la randul sau. Cand spunem ca filmul Seven este paranoid, este corect pentru ca se potriveste unei omologii mai largi, implicite in care alte filme (cum ar fi “Intalneste-ma in St. Louis” sau “Nopti albe in Seattle” se coreleaza cu alte calitai umane contrastante cum ar fi optimismul. Iar “Seven” este paranoic asa cum “Intalneste-ma in St. Louis” este optimist.

Metaforele sunt deci, parte ale unor sisteme-sisteme de contraste de baza. A spune ca ultimele tablouri ale lui van Gogh sunt delirante implica un set de contraste sistematice in care alte tablouri sunt placide- (sa spunem liliecii de apa ai lui Monet) iar altele se coreleaza cu alte proprietati emotionale. Crearea unei metafore implica doua lucruri diferite: alegerea unei scheme de etichete: (delirant, placiditate etc) si proiectarea acestei scheme asupra unei alte scheme (tablourile lui Van Gogh, cele ale lui Monet, etc).

Conform teoreticienilor exemplificatiei, alegerea schemei initiale de etichete este flexibila, unii ar putea spune chiar arbitrara. Am putea alege o liste de termeni de culoare- rosu si albastru- si apoi le-am putea proiecta asupra unei liste de cantece. Poate ca "Satisfaction" este rosie (vorbind metaforic) si "September Song" este albastra. Astfel, putem opta sa proiectam orice schema de etichete asupra oricarei alte scheme. Alegerea schemei de proiectat etse aproape arbitrara. Cu toate acestea, odata ce ne decidem asupra unei scheme, cartografierea la care ajungem nu va fi arbitrara. Daca alegem sa proiectam schema temperaturilor asupra schemei stilurilor de cantat, atunci nu este arbitrar sa numim stilul in care canta Tina Turner fierbinte si pe cel al lui Al Gore caldut. Daca cineva ar spune ca stilul Tinei Turner este caldut, am spune ca face o greseala.

Desi alegerea schemei de proiectat se poate face dintr-o gama foarte larga de posibilitati, felul in care vom corela itemii intre cele doua scheme nu pare a fi la fel de lejer. In general exista un grad de convergenta surprinzator de inalt in aceasta problema. Date fiind silabele lipsite de semnificatie ping si pong, majoritatea oamenilor vor cadea de acord asupra faptului ca viorii ii corespunde silaba ping iar trombonului ii corespunde silaba pong. Iata ca exista anumite criterii ce fac ca anumite cartografieri sa fie potrivite iar altele nu, si anume izomorfismul (mai mult sau mai putin accentuat) structurii contrastelor din campul propriu al etichetelor cu structura contrastelor inerente dintre termenii relevanti din campul de etichete strain.

Aceasta ofera un mod concis in care putem determina daca atributiile metaforice de proprietati umane pe care le facem operelor de arta ce sunt inumane sunt corecte. Astfel, daca o compozitie muzicala se refera la o proprietate anume (sa spunem nobilitatatea), ce ii poate fi atribuita metaforic intr-un mod corect, atunci putem spune ca muzica este expresiva pentru nobilitate. Drept urmare, teoria expresiei ca exemplificare metaforica are marea virtute de a oferi o calriatate impresionanta unui subiect pana acum obscur.

## Anumite probleme ale teoriei exemplificarii metaforice

Fara indoiala ca explicatia expresiei oferita de catre teoria exemplificarii metaforice este atractiva. Aceasta ofera un model foarte lizibil al felului in care putem atribui proprietati expresive operelor de arta. Dar cu toata precizia sa admirabila, aceasta are anuite limitari sacaitoare. Putem sa incepem sa le cunoastem intrebandu-ne daca teoria exemplificarii metaforice prezentata mai sus acorda conditii necesare sau suficiente pentru atribuirea de proprietati expresive operelor de arta.

Este oare adevarat ca fiecare lucrare de arta expresiva isi exemplifica metaforic proprietatile in concordanta cu precedenta prezentare a metaforei? Acea relatare a metaforei cere ca termenii metaforici sa se constituie ca parte a unei matrici mai largi de scheme contrastante. Acest lucru functioneaza foarte bine atunci cand ne gandim sa formam coloane cu cate o eticheta, ca in exemplul urmator:

Fierbinte Muzica romantica
Caldut Muzak
Rece Muzica electronica

Cu toate astea, nu toate atributiile expresive sunt atat de simple.
Sa presupunem ca un poem exprima o proprietate emotionala foarte complexa cum ar fi "anarhie, disperare si repulsie boema *fin de siecle* de sfarsit de secol XIX". Este cu siguranta foarte dificil sa ne imaginam reconstructia schemei indigene de etichete contrastante ale etichetelor- proprietati. Cu siguranta, am putea presupune ca nici nu exista asa ceva, daca nu ne este demonstrat contrariul. Cu toate acestea, multe din proprietatile ce le atribuim operelor de arta sunt cel putin la fel de complexe. Spre exemplu, filmul King Kong este expresiv pentru lipsa de tact, naivitatea si sentimentalismul Americii mijlocului de secol XX. Drept urmare, teoria exemplificarii metaforice pe care am prezentat-o nu pare a avea resursele de a gazdui toate proprietatile expresive pe care dorim sa le atribuim operelor de arta.
Totodata, par sa existe si multe metafore unice, ce nu apartin niciunei scheme de contraste. Spre exemplu, in poemul "The Highwayman" se spune despre Luna ca este "o corabie fantomatica". Dar "corabie fantomatica" nu apartine niciunei liste precise de descrieri ce pot fi cartografiate pe o schema straina a corpurilor ceresti ce pot exprima aceeasi structura sau contraste. Este o metafora unica. Dar de asemenea pot exista metafore unice referitoare la operele de arta.
Spun ca nuvela lui Tom Clancy "Jocuri Patriotice" este foarte Jhon Wayne-asca. Acest lucru este inteligibil fara necesitatea existentei unei scheme de actori-eticheta in care numele "Jhon Wayne" sa contrasteze cu numele altor actori. Mai degraba, faptul ca avem asocierea cu Jhon Wayne independent de orice schema de etichete este suficient ca sa putem vedea ca atribuirea metaforica a starii de Jhon Wayne-ime sau Jhon Wayne-ism Jocurilor Patriotice este potrivita. Atfel, teoria exemplificarii metaforice in discutie nu se aplica fiecarei metafore expresive cu care putem descrie lucrari de arta.
De asemenea acesta teorie nu este o conditie suficienta pentru atribuirea expresivitatii unei opera de arta. Folosind masinaria logica a transferului schema, putem spune metaforic ca o pictura pare (dar nu este ad literam) fragila, atunci cand aceasta contrasteaza in mod implicit cu alte picturi ce sunt puternice. Astfel, teorie ne permite sa spunem ca pictura exprima fragilitate. Dar fragilitatea nu este felul de lucru ce este exprimat in lucrarile de arta- nu este practic o proprietate emotiva sau o caracteristica umana-. Astfel, teoria cu care lucram enumera lucrari de arta ce nu sunt expresive in sensul dat. Aici teoriticianul ar putea spune ca ar trebui sa reconsideram ceea ce este exprimat in operele de arta consultandu-i teoria. Dar la fel de bine am putea sa-i raspundem ca teoria sa si-a gresit tinta.
De asemenea, amintiti-va ca teoria exemplificarii metaforice sustine ca alegerea schemei de obarsie este arbitrara. Dar acest lucru nu poate fi corect. Daca vom cartografia o schema a uneltelor dintr-o ferma asupra unei arii de lucrari de arta am putea ajunge la concluzia ca o opera de arta exprima tractorismul (mai degraba decat seceratorismul). Dar chiar daca ar exista un poem care sa fie apt de a fi descris de aceasta metafora, acesta nu poate exprima tractorismul, deoarece tractorismul nu este ceva ce poate fi exprimat. Nu este tipul adecvat de proprietate- nu este o proprietate antropomorfica. Astfel, teoria nu ofera conditii suficiente pentru expresivitate, deoarece va lua ca expresive prea multe lucruri care nu sunt cu adevarat expresive.
S-ar putea crede ca aceasta lacuna poate fi reparata prin plasare unor anumite constrangeri asupra tipurilor de scheme ce pot fi mobilizate pentru cartografierea proprietatilor expresive. Poate ca teoreticianul exemplificarii metaforice va spune ca

numai schemele ce implica proprietati antropomorfice sunt premise. Dar si aici pot aparea probleme, devreme ce anumite proprietati antropomorfice nu pot fi exprimate. Imaginati-va o arie a bolilor dermatologice umane proiectate asupra unei serii de lucrari de arta cu rezultatul ca o anume opera de arta, poate un film de groaza se coreleaza cu impertigozitatea. Cu siguranta aceasta nu este o calitate expresiva ce poate fi posedata de o lucrare de arta.
Acesta este un exemplu incontestabil pentru orice teoritician al exemplificarii ce sustine ca alegerea schemei pentru cartografiere este perfect arbitrara. Dar exista deasemenea o problema pentru teoriticianul ce doreste sa plaseze constrangeri asupra schemelor ce sunt disponibile pentru cartografiere, pana cand va gasi un mod de a plasa constrangerile astfel incat acestea vor lasa libere numai  proprietatile expresive. Sarcina probei ii revine aici proponentului teoriei exemplificarii metaforice.
Pana acum aceste obiectii au arartat limitari ce pot fi atribuite in primul rand felului in care este vazuta metafora de catre teoreticieni. Dar poate aceasta viziune poate fi regandita, sau poate fi gasita o alta mai buna.  S-ar putea spune ca aceste obiectii nu pot demonta teoria exemplificarii metaforice. Exista insa obiectii si mai adanci?
Teoria exemplificarii teoretice sustine ca toate proprietatile expresive sunt posedate de catre lucrarile de arta in mod metaforic. Asta inseamna ca de cate ori atribuim proprietati expresive operelor de arta o facem in mod metaforic- oricare ar fi descrierea corecta a metaforei. Aceasta este cea mai adanca compromitere a teoriei. Teoria exemplificarii metaforice ofera ca raspuns general al intrebarii noastre initiale “ Cum atribuim proprietati expresive operelor de arta?”: “Metaforic”. Dar este oare adevarat?

## Este expresia intotdeauna metaforica?

Sustinatorii exemplificarii metaforice arata ca expresia in operele de arta este intotdeauna metaforica, putand intelege aceasta ca pe pretentia ca de fiecare data cand proprietati expresive cum ar fi tristetea sunt atribuite operelor de arta concepte precum tristetea sunt folosite intr-un mod extins sau metaforic. Se spune ca aceasta este situatia deoarece lucrarile de arta nu sunt genul de lucruri care pot fi triste. Numai fiintele simtitoare pot fi triste, numai ele pot fi purtatoare a proprietatilor mentale precum tristetea. Si cu siguranta lucrarile de arta nu sunt finite simtitoare. Deci operele de arta pot fi descrise drept triste numai in mod metaforic. Acesta este un argument seducator, dar pentru a-l putea dovedi in mod efficient, trebuie studiat cu mai multa grija.
Enuntat mai pe larg, argumentul arata in felul urmator:
1)Daca operele de arta (si parti ale acestora) poseda proprietati expresive, o fac fie ad literam, fie in mod metaforic
2) Daca operele de arta (si parti ale acestora) poseda proprietati expresive ad literam, acestea trebuie sa fie genul de lucruri ce suporta proprietati mentale (premisa)
3)Operele de arta (si parti ale acestora) nu sunt genul de lucruri care pot poseda proprietati mentale (premisa)
4)Prin urmare operele de arta (si parti ale acestora) nu au proprietati expresive ad literam.
5) Dar operele de arta (si parti ale acestora) au proprietati expresive (premisa)
6) Prin urmare operele de arta (si parti ale acestora) poseda proprietati expresive in mod metaforic.

In scopul argumentarii, sa acceptam faptul ca prima premisa este adevarata- cand spunem ca o lucrare de arta are o proprietate expresiva, atribuirea acesteia este fie literara, fie metaforica, acestea fiind singurele doua alternative. Mai mult, cea de-a cincea preimisa pare a fi usor de acceptat de catre orice filosof de arta. Prin urmare, daca concluza argumentului este falsa, atunci aceasta trebuie sa fie falsa pentru ca una sau ambele dintre premisele ce au ramas sunt false. Daca exista o problema aici, atunci aceasta trebuie sa apartina fie celei de-a doua sau a treia premise, fie amandorura.
Premisa nr 3 sustine ca nicio opera de arta sau parte a acesteia apartin clasei de lucruri ce poseda proprietati mentale. O statuie nu poate fi trista, si nicio parte a acesteia deasemenea. Piatra nu este simtitoare. Daca atribuim expresivitate pietrei, o putem face numai in mod metaforic, nu si literal. Acest caz pare a fi inchis si deschis, darn u este, mai ales daca nu eferim la felul in care adesea atribuim proprietati expresive lucrarilor de arta.
Asa cum am vazut in capitolul precedent, multe lucrari de arta sunt reprezentationale. Episoade din serialul TV Dosarele X sunr reprezentationale. Dar deasemenea de multe ori se spune despre aceste episoade ca sunt seci. O proprietate expresiva atribuita adesea Dosarelor x, este atfel ca sunt seci, o anumite calitate a mintii si felului de a fi uman. Dar de ce numim Dosarele x seci?
Nu este oare datorita daptului ca  personajele principale din film sunt seci? Mai mult, Mulder si Scully reprezinta niste fiinte simtitoare. Mulder si Scully apartin atunci clasei de lucruri ce poseda proprietati mentale ad literam. Astfel, o parte a lucrarilor de arta, mai ales reprezentari ale persoanelor sunt felul de lucururi carora li se pot aplica proprietatile mentale. Astfel, daca se cere ca pari ale lucrarilor de arta  sa poata detine proprietati mentale pentru a putea avea proprietati expresive in mod literal, atunci anumite parti ale lucrarilor de arta ar putea (si o fac in mod frecvent) atinge aceste cerinte.
Mai mult, intregi opera de arta, asa cum este cea a lui Dostoievski :Note din subsol" pot fi dedicate reprezentarii personajelor si mentalitatilor acestora. Deasemenea, resursele reprezentationale ale unor intregi lucrari, cum ar fi " Imparatul Mustelor" pot fi dedicate prezentarii continutului situatiilor umane ce manifesta prin interactiunile de grup proprietati distincte antropomorfice cum ar fi barbaria (ce poate fi numita o proprietate antropomorfica sociala). Astfel, continutul unor intregi opera de arta poate fi genul de lucru caruia i se pot aplica termenii proprietatilor mentale. Asa ca premisa nr. 3 pare falsa.
Poate se va incerca respingerea acestor contraexemple in baza faptului ca acestea sunt cazuri de reprezentari si personaje fictive, atribuirea de proprietati expresive acestora nefiind cu adevarat reala. Dar aceasta obiectie cade din doua motive. In primul rand pot exista lucrari expresive care sunt nefictionale (biografii si documentare de exemplu) ale carora personaje principale nu sunt fictive. Si in al doilea rand, si mai important, atunci cand aplicam termenii unor proprietati mentale ca "sec" personajelor fictionale folosirea lor nu este mai putin literala decat daca le-am aplica unor oameni reali. Cand spunem ca Fox Mulder este sec, nu folosim cuvantul intr-un sens extins sau figurat. Il folosim in acelasi sens in care am spune si ca Al Gore este sec. Adica criteriile de aplicare ale termenului sunt aceeasi si pentru Fox Mulder si pentru Al Gore.
Distinctia dintre literal(propriu) si metaforic nu coincide cu distinctia dintre fictiune si non-fictiune.Ceea ce este literal in discursul fictiv se conduce dupa aceleasi reguli lingvistice ca si ceea ce e literal in discursul non-fictiv.Astfel,desi contraexemplele

noastre au fost extrase din domeniul fictiunii,aceasta nu necesita ca ele sa fie non-literale.Asa ca obiectia impotriva premisei nr.3ramane in picioare.

Obiectia noastra se bazeaza pe reliefarea faptului ca unele din continuturile reprezentationale ale unor lucrari de arta sunt suporturi ale termenilor proprietatilor mentale.Se poate ca teoreticianul illustrator sa raspunda la aceasta prin sustinerea ideii ca totusi continuturile reprezentationale ale acestor opera de arta sunt numai parti din intreaga lucrare.In mod consecvent,noi am aratat faptul ca termenii proprietatiilor mentale sunt aplicabili unor parti din intreaga lucrare,sin u ca sunt aplicabili lucrarilor de arta in totalitatea lor.Chiar daca acestea ar fi corecte,nu ar fi o victorie prea mare pentru theoretician,din moment ce in general,atunci cand atribuim o proprietate expresiva unei lucrari artistice,noi directionam atentia numai asupra unor parti din lucrare,si nu fiecarui centimetru din ea.

Chiar si atunci cand utilizam un termen ce tine de expresie,pentru a insuma o lucrare intreaga,facem referire numai la proprietatea cea mai dominanta,care daca implica reprezentarea unui personaj poate fi conectata cu un suport corespunzator pentru un termen al proprietatii mentale.Spunem ca filmul “Dosarele X”este sec si inexpresiv pentru ca aceasta proprietate masoara atasarea la personajele saleprincipale,si din moment ce acestea domina povestea,proprietatiile expresive ce sunt atasate lor scufunda povestea in intreg,dandu-i coloritul afectiv universal.Aceasta este,impreuna cu alte lucruri discutate mai jos,ceea ce ne determina sa numim “Dosarele X”un film sec,inexpresiv.

De necontestat,teoreticianul illustrator va obiecta ca aceste tipuri de exemple confunda reprezenatrea cu expresia.Reprezentarea unui personaj care este furios este diferita de expresivitatea proprietatii maniei.Insa regale learn u este numai reprezentat ca o persoana nebuna;el este portretizat prin comportamentul sau nebunesc.Comportamentul sau exprima nebunie-manifesta infatisarea caracteristica a nebuniei.Daca acelasi comportament exprima nebunie in viata de zi cu zi,atunci la fel face si comportamentul lui Lear.Actorul exprima nebunie prin personajul Lear,care drept o fiinta umana,(desi fictiva)este tipul de entitate potrivit care sa reprezinte un termen - proprietate mentala-ca nebunia.Astfel,prestarea actorului,o lucrare de arta,poate exprima nebunie literalmente.

Desigur,reprezentarea unor personaje si grupuri nu sunt singurele elemente de expresivitate de care avem nevoie pentru a dezminti premisa nr.3.Lucrarile de arta pot contine nu numai personaje care detin stari mentale in mod literal.Lucrarile de arta contin de asemenea puncte de vedere in care detinerea unui punct de vedere presupune tipurile de entitati care pot poseda stari mentale.Pentru a intelege ce inseamna in acest caz “punct de vedere”trebuie sa ne reamintim ca multe lucrari artistice au perspective care diverg din perspectivele personajelor din poveste.

In inceputul filmului “Pulp Fiction”,punctual de vedere al tanarului care este pe cale de a fi impuscat,este incarcat de anxietate,insa filmul trateaza situatia cu amuzament.Perspectiva filmului este una detasata,imperturbabila si sarcastica.Iar aceasta ne conduce la a atribui caracteristica ironiei filmului.In plus,cand aplicam termenii de ironic,sarcastic si detasat perspectivei filmului,o facem in acelasi mod literal in care am descrie atitudinea unui prieten.

Discutia despre puctul de vedere presupune,desigur,existenta cuiva care sa detina acel punct de vedere.Iar punctele de vedere reprezinta bariere mentale pentru termenii mentalii,pentru ca punctele de vedere apartin sau sunt atribuite persoanelor.In cazul unui film ca “Pulp Fiction”,punctual de vedere ironic poate apartine directorului

filmului,Quentin Tarantino.Desigur,se poate ca Quentin tarantino sa fie o persoana foarte deschisa si simtitoare,si ca punctual de vedere sa nu fie actualmente al sau-el poate doar sa poarte o masca sau sa joace rolul de a fi detasat si ironic.Cu toate acestea,punctul de vedere inca apartine entitatii corecte,din moment ce desi Tarantino joaca numai un rol,exista un personaj,autorul implicat sau narrator ce isi proiecteaza puctele de vedere,in maniera in care un actor interpreteaza personajul sau.

Asa cum am vazut,personajele fictive poarta proprietati mentale in mod literal.Autorul implicat sau naratorul reprezinta de asemenea un personaj fictiv-"vocea"care relateaza intamplarile dintr-o anumita perspective.Din moment ce putem afirma ca personajele fictive poarta proprietatile lor mentale literal,atunci putem afirma ca personajele fictive care sunt naratorii poarta de asemenea proprietati mentale.In plus,din moment ce punctele de vedere sunt legate de tipuri de entitati(finite simtioare fictive),proprietatiile expresive sunt atribuibile lor in sens literal.

Lucrarile de arta pot avea puncte de vedere,iar acestea pot apartine fie creatorilor efectivi,fie autorilor implicate(sau chiar multimii de creatori si autori)unde ultimii precizati trebuie intelesi cu ajutorul personajelor fictive.Astfel,lucrarile de arta ce detin un punct de vedere pot suporta proprietati mentale.O intreaga lucrare poate exprima punctul de vedere al autorului efectiv sau implicat.Astfel,lucrarile de arta si parti din ele pot reprezenta bariere pentru proprietati mentale in virtutea punctelor lor de vedere.Lucrarile artistice pot exprima calitati umane in mod literal,prin perspectivele detinute de autorii lor.

Poemele lirice sunt un exemplu excelent al acestui fapt.Ele reprezinta exercitii pentru elaborarea unui punct de vedere.Poeziile leaga atitudiniile si emotiile vorbitorului,vorbitor ce poate fi autorul ei sau o masca a sa.Poetul acorda acces la viata interoara a eului,in felul in care o imagine a starii emotionale a vorbitorului se contureaza-acesta este,sentimentul distinct al atitudinii autorului.Acesta nu este exprimat cu usurinta.Mai degraba,ingredientele sale-dorintele,credintele,intentiile ,perceptiile si valorile-care-i dau nastere sunt prezentate astfel incat proprietatiile sentimentului relevant devin accesibile cititorului pentru reflectie.In cazul poemelor lirice,discursul vorbitorului,al eului cuprinde poezia.Insa eul,fie autorul real,fie o inventie fictive,reprezinta o bariera a proprietatiilor mentale.Asadar,este falsa ideea ca nu sunt niciodata bariere potrivite ale proprietatiilor mintii.Si pentru acelasi motiv,in general poeziile lirice sunt expresii ale caracteristicilor umane.

Au fost aduse argumente impotriva celei de-a treia premise argumentative a teoreticianului illustrator.Acum este momentul sa ne intoarcem privirea asupra celei de-a doua-daca o lucrare artistica poseda proprietatii expresive,atunci acestea trebuie sa fie genul de lucruri care pot suporta proprietati mentale.Aceasta este oferita drept o parte din definitia a ceea ce inseamna a poseda proprietati expresive in mod literal.Premisa presupune ca suportul pretins al proprietatii sa fie genul de lucru care poate avea o stare mentala.Aceasta este,"X detine caracteristici expresive exacte numai daca x detine stari mentale".

Putem incepe sa examinam aceasta afirmatie printr-un exemplu necontroversat,fata unui caine din rasa St.Bernard.Este expresia tristetii.Desigur,acesta nu este un contraexemplu ce poate cere o examinare,din moment ce in mod probabil cainii St Bernard detin stari mentale.Insa de ce spunem ca fata unui St.Bernard exprima tristete?Fata sa exprima

tristete si dupa ce a mancat toata mancarea dorita,moment in care el este cat poate un caine sa fie de fericit.Fata sa este trista,independent de starea sa mentala.

Ceea ce ne facem sa atribuim tristetea fetei Saint Bernardardului este configuratia sa, pe care o numim “trista”, starea mentala a cainelui, daca intr-adevar exista una, neavand nicio importanta in acest sens. Fata sa pur si simplu ne apare ca fiind trista. Nu intentionam sa cream o metafora atunci cand spunem ca fata Saint Bernardului pare trista. Pur si simplu statuam felul in care ni se pare ca arata fata cainelui. Configuratia fetei cainelui arata a fi trista, unde “trist” este o simpla descriere a infatisarii acestuia.

Fara indoiala numim aceasta configuratie trista deoarece configuratiile faciale asemanatoare ale oamenilor sunt associate starii psihologice de tristete- adica configuratiile similare sunt caracteristice tristetii. Acestea ni se par triste. Asa ca, uneori atribuim proprietati expresive lucrurilor datorita configuratiei lor- felul in care arata sau suna, fara a tine seama de starea mentala a lor (daca chiar au una). De fapt atribuim proprietati expresive lucrurilor in baza configuratiei lor, chiar daca nu sunt lucruri vii.

Sa ne reamintim exemplul salciei plangatoare. Ca si fata Saint Bernanrdului, aceasta ni se pare trista. Din acest motiv numim un anumit membru al genului Salix o “salcie plangatoare”. Cand spunem ca salcia plangatoare este trista, o faccem in virtutea felului in care arata; vrem sa spunem ca copacul arata trist; acesta ne ofera impresia tristetii. Aceasta se datoreaza probabil faptului ca anumite caracteristici ale copacului seaman cu insusirile perceptibile ale anumitor oameni- spre exemplu oamenii tristi sunt adesea garboviti.

O persoana cu umerii si capul aplecati arata o aparenta caracteristica tristetii. O astfel de persoana arata trist. Cand spunem ca arata trist, nu vorbim in mod metaforic, ci litererar. Oferim o descriere literara a felului in care arata. Similar, cand spunem ca salcia plangatoare arata trist, oferim o o descriere literara a configuratiei sale perceptibile. Intr-un fel, probabil prin asemanare, copacul ne aminteste de aratarea caracteristica a oamenilor tristi. Astfel, atunci cand spunem ca salcia plangatoare este trista, spunem ca aceasta arata trist.

Fiintele umane manifesta anumite proprietati fizionomice ce exprima starile lor psihologice- spre exemplu felul in care umerii lasati sunt asociati tristetii. Mai mult, fiintele inumane, cum ar fi cainii si pomii pot sa ne aminteasca de aceste trasaturi. Poate ca  suntem atat de predispusi la a vedea caracteristici fizionomice in natura atat de usor deoarece detectarea starilor emotionale ale celorlati oameni este foarte importanta pentru supravietuirea nostra. Astfel , prin selectie naturala am obtinut capacitatea de a a recunoste “forma “ emotiilor la alte persoane aceasta manifestandu-se adesea si atunci cand avem de-a aface cu lucruri inumane. Dar chiar si asa, tindem sa asociem caracteristici emotionale umane  obiectelor nesufletite. Acesta este pur si simplu felul in care acestea ne apar. Literar.

Vedem ramurile rasucite ale pomilor dezgoliti si le numim angoasate deoarece ne amintesc de aparenta suferintei uamne. Bineinteles, spunand ca pomul etse angoasat nu implicam faptul ca acesta sufera la propriu. Dar aceasta nu inseamna ca nu vorbim ad literam, aceasta pentru ca noi nu spunem ca pomul sufera (ca poseda o stare psihologica), ci mai degraba ca arata angoasat, ca arata anumite aspecte ale fizionomiei angoasei. Si aceasta atributie este literala; copacul arata angoasta, psihologii explicandu-ne de ce putem vedea aceasta stare.

Premisa nr 2, “daca operele de arta poseda proprietati expresive in sens strict, atunci acetea trebuie sa fie genul de lucruri care suporta proprietati expresive”. Dar exemplul pomilor ridica un semn de intrebare asupra acestei premise. Pentru ca uneori termenii cu proprietati expresive sunt atribuiti in sens strict configuratiei sau aprentei lucrurilor ce nu suporta proprietati mentale. Mai mult, aceasta deschide posibilitatea ca uneori sa atribuim proprietati expresive configuratiilor operelor de arta intr-un fel care la randul sau al submina premise numarul 2.

In acest punct, aparatorul premisei nr.2 ar putea spune ca atunci cand ne referim la salcie ca fiind plangatoare, inca nu vorbim in sens propriu, strict, chiar daca ne referim la configuratia imaginii pomului. Dar acest lucru pare insulator. Pentru ca chiar daca “salcie plangatoare” ar fi fost o metafora vie la un moment dat, este acum o metafora moarta, iar metafrele moarte sunt metafore ce au devenit termeni stricti, proprii. Cand vorbim de “limbile ceasului”, “limbile”, daca au fost vreodata o metafora, nu mai sunt. Acum acestea servesc la a descrie strict anumite caracteristici ale ceasului. La fel, atunci cand vorbim de salcii plangatoare, “plangatoare” nu mai este o metafora. A devenit o parte a descrieirii stricte a unui membru al genului Salix. Se refera la aspectul copacului ad literam.

La fel, daca vorbim despre o furtuna furioasa sau vreme rea , chiar daca nu vrem sa spunem ca clima este cu adevarat furioasa sau rau intentionata, nu vorbim metaforic. Mai degraba spunem ca vremea ne aminteste de caracteristicile observabile in comportamentul persoanelor furiosi sau rau-intentionanti. O furtuna furioasa ne aminteste de comportamentul unui om furious .Daca aceasta a fost vreodata o metafora, acum nu mai este. Furios este o descriere proprie a felului in care ni se par anumite furtuni.

Dar daca discutia despre co[aci si valuri ce lovesc tarmurile este convingatoare, atunci uneori aplicam termeni antropomorfici ca descrieri proprii ale unor configuratii nesufletite. Adica, proprietatile expresive sunt uneori aplicate ad literam lucrurilor ce nu comporta stari mentale. Aceasta concluzie este sustinute de figura nefericita a Saint Bernardului, din moment ce figurile nu poseda stari mentale, darn u avem nicio dificultate in a descrie configuratie fetei Saint Bernardului ca fiind “nefericita”.

Astfel, uneori atribuim expresivitate ad literam lucrurilor acaror configuratie nu poate fi descrisa prin stari mentale. Mai mult, aceasta concluzie, daca este corecta are implicatii semnificative pentru lucrarile de arta. O mare parte a muzicii orchestrale este descrisa in termenii proprietatilor expresive. Spunem ca a doua miscare a “Eroica” de Beethoven este trista. Poate este asemeni descrierii figurii Saint Bernardului o descriere stricta, ad literam a configuratiei.

Muzica suna adesea – datorita dinamicii, timplilor si tensiunilor- in feluri ce ne amintesc , aproape automat de caracteristicile starilor sentimentale umane, folosind terminologia sentimentala corespunzatoare pentru a descrie configuratiile pe care le auzim. Spuem ca anumite acorduri suna imbucurator sau amenintator, pentru a desccrie in mod propriu felul in care acestea ne ating. A spunde despre Dies Irae ca este amenintatoare nu este numai o metafora moarta ; reprezinta si felul in care configuratie notelor si cadentelor suna pentru noi. Este la modul propriu amenintator. Este o muzica care suna amenintator.

Observatii asemanatoare se pot face despre alte genuri de arta care, asemeni muzicii orchestrale nu poseda personaje umane- cum ar fi picture abstracta, sculptura si arhitectura. De multe ori folosim terminologia expresiva pentru a caracteriza proprietatile

lor configurationale. A spune ca inchisoara arata sinistru nu este numai o metafora moarta , ci reprezinta si felul in care cladirea ne apare, chiar daca nu stim despre ea ca este o inchisoare. Descriere unei inchisori obisnuite ca fiind sinistrta nu prea pare a fi o metafora . In mod asemantor, despre turla unei catedrale gotice s-ar putea spune ca este expresiva pentru aspiratie, din moment ce ne aminteste de rugaciunea umana, intinzandu-se catre cer.

Exista astfel, un uz configurational al terminologiei expresive ce se aplica in mod propriu aparentei obiectelor nesufletite, inclusive obiectelor de arta , obiecte ce nu poseda stari psihologice. Aceasta premisa (nr.2) , ca daca operele de arta poseda proprietati expresive ad literam, acestea trebuie sa suporte stari mentale, este prin urmare falsa. Putem atribui in sens strict proprietati expresive operelor de arta in virtutea configuratiilor lor perceptibile.

Operele de arta pot fi triste, sinister, aspirative sau vesele in virtutea configuratiei lor. In multe cazuri, acesta poate fi rezultatul felului in care acestea seamana cu felul inc are anumite calitati umane se simt,arata sau suna. Muzica trista poate fi joasa si lenta pentru ca astfel ne simtim atunci cand suntem tristi, sau datorita felului in care suna de obicei oamenii tristi. In acest fel muzica trista poate servi la a arata , manifesta, a ne adduce in atentie anumite calitati umane distinctive.

Pentru a recapitula: Argumentul ca proprietatile expresive trebuie sa fie atribuite operelor de arta cade din doua motive . In primul rand deoare ce exista anumite lucrari de arta care sunt genul de lucruri carora li se poate atribui limbajul starilor mentale ad literam; chiar daca ar fi adevarat ca expresia necesita capacitatea de a avea stari mentale, unele (si intr-adevar multe) opera de arta ar intruni aceasta cerinta. Dar in al doilea rand, dat fiind uzul configurational dat terminologie expresive, nu este adevarat ca aplicarea terminoilogiei expresive restrange aplicabilitatea sa asupra obiectelor ce poseda stari mentale. Muzica orchestrala poate fi expresiva in sens strict, ad literam, in sensul configurational, desi muzicii orchestrale ii lipseste viata mentala.

Mai mult, notiunea ca proprietatile expresive pot fi atribuite operelor de arta metaforic pare improbabila din moment ce in multe cazuri, felul principal in ca re trebuie san e referim la anumite proprietati configurationale ale operelor de arta, cum ar fi ghidusia uei picturi, este prin folosirea terminologiei antropomorfice. Astfel nu exista un mod mai bun si mai direct de a vorbi despre operele de arta in discutie. Atribuire termenilor antropomorfici unor asemnea opera de arta nu ar trebui sa fie prost inteleasa ca o problema de descriere metaforica optionala sau ornamentala. Mai degraba este una proprie.

Am petrecut destul de mult timp criticand argumentul ca atribuirea de proprietati expresive operelor de arta este metaforica. In orice caz, fructele municii noastre nu au fost pur negative, din moment ce in cursul demersului de demontare a premislor nr.1 si nr.2 ce sustineau argumentul ca proprietatile expresive pot fi atribuite operelor de arta in mod strict metaforic am invatat destul d emulte despre felul in care putem spune in mod justificabil ca operele de arta sunt expresive pentru anumite calitati umane.

In primul rand am invatat ca nu exista un singur set de aspecte ce isi gasesc locul in atribuirea de calitati expresive operelor de arta.. uneori facem astfel de atribuiripe baza personajelor- personaje individuale, inclusiv autori impliciti si personaje ce interactioneaza in mod colectiv. Uneori atribuirile sunt facute in virtutea punctelor de vedere exprimate de operele de arta. In aceste cazuri, proprietatile expresive sunt intim

legate de cea ce reprezinta opera de arta. Dar putem de asemenea sa atribuim in mod justificabil proprietati expresive operelor de arta nonreprezentationale, cum ar fi muzica orchestrala, in virtutea elementelor lor configurationale.

Am aratat ca toate acetse moduri de a atribui termeni expresivi operelor de arta sunt destul de stricte. Astfel ca atribuirea proprietatilor expresive operelor de arta nu etse intotdeauna metaforica. Dar poate ca uneori este asa; poate ca uneori implica chiar si omologii. Astfel, o lectie a acestui capitol este ca exista o multitudine de feluri in care atribuim proprietati expresive operelor de arta.

Mai mult, unele moduri din cele prezentate mai sus par sa se aplice ma I usor unor anumite forme de arta decat altora. Atribuirea proprietatilor expresive lucrarilor de arta in virtutea personajelor si punctelor de vedere exprimate pare sa fie dominanta in cadrul artelor narrative, inclusive in poezie. In ceea ce priveste operele de arta non-reprezentationale, mai ales muzica, dar si picture abstracata si sculptura, arhitectura samd, probabil aplicarea proprietatilor expresive se face mai usor in virtutea trasaturilor configurationale.

Bineinteles, aceasta nu este o diferenta absoluta in atribuire, ci o diferenta proportionala. Literatura, filmul, drama, picture narativa, dansul dramatic samd au trasaturi configurationale deasemena (cum ar fi ritmul, compozitia, rima samd) si adesea aceste trasaturi configurationale contribuie la atribuirea de proprietati expresive. Si chiar si operele abstracte pot uneori sa fie legate de puncte de vedere ce suporta atribuiri de proprietati expresive. Astfel, desi anumite forme de arta graviteaza de obicei in jurul unor rute principale ale expresivitatii, altele se folosesc de alte cai, sau cel putin le folosesc cu preponderenta. Fiecare forma de arta se foloseste probaabilde aceleasi strategii generale pentru exprimare cu alte forme de arta, dar unele le combina in proportii diferite. Daca literature foloseste personajele si punctele de vedere, trasaturilor configurationale avand de obicei roluri secundare in acest process, muzica orchestrala pura se sprijina mai ales pe configuratie, punctele de vedere sau elementele reprezentationale, daca acestea exista, avand un rol mai putin important.

**Sumarul capitolului**

Relatia artei cu expresia este una centrala. Arta ne prezinta lumea ca fiind plina de proprietati expresive. Ne sunt infatisate evenimente ca mortile, victoriile si relatiile de dragoste impregnate de emotii umane. Arta face ca lumea sa fie emotional accesibila, deseori intr-un mod deosebit de perspicace, aratandu-ne lucruri cu calitatile lor umane manifeste sau in prim plan. Vorbind metaforic, arta umanizeaza lumea pentru noi- ne prezinta lucrurile intr-o maniera abordabila uman. Ne permite sa exploram lumea cu simtamintele, in acelasi timp explorand lumea sentimentelor, contururilor si posibilitatilor lor. Fara dubiu, aceasta este una din marile atractii pe care le avem pentru arta. Mai mult, acestea se reflecta in felul in care vorbm despre arta – o mare parte a discursului nostru se refera la calitatile umane pe care arta ni le aduce in atentie, cum ar fi disperarea unei piese muzicale, sau nostimul unui dans.

Constiinta teoretica a importantei sentimentului in arta a devenit cu precadere pronuntata la sfarsitul secolului XVIII, poate ca rezultat al romantismului si aparitia muzicii absolute. Aceasta influenta a rezultat intr-o turnura subiectiva in practica artistica a secolelor XIX si XX, ce continua pana azi. Filozofii, probabil reflectand asupra acestei practice au dezvoltat ceea ce am numit in acest capitol teorii ale expresiei.

Ideea principala a teoriilor expresiei este ca toata arta este expresiva pentru emotie. Teoria transmiterii si a expresiei unice sunt doua dintre cele ami importante ale acestui camp. Ambele teorii vad arta ca fiind implicate in mod esential in exprimarea emotiilor. In cele prezentate teoriile expresiei ale artei ne-au oferit o alternativa utila pentru teoriile cu precadere reprezentationale ale artei. Dar, asemeni teoreticienilor reprezentatiei, si cei ai expresiei au pus prea mult accent pe punctul lor de vedere. O mare parte a artei este expresiva, dar nu toata arta este expresiva pentru emotii. O mare parte a artei secolului XX este mai preocupata de idei decat de emotii. Si o mare parte a artelor, trecute si prezente are ca scop provocarea placerii perceptuale, mai degraba decat de a explora posibilitati emotionale.

Astfel teoriile expresiei nu reusesc sa devina teorii universale. Totusi, chiar daca teoriile expresiei artei sunt false, deoarece expresia este o trasatura centrala a artei, trebuie sa fie studiate in teorie. Trebuie sa ne intrebam de exemplu nu numai ce inseamna sa numim o opera de arta expresiva dar si cum putem atribui proprietati expresive artei in mod justificabil.

O viziune este ca astfel de atribuiri sunt intotdeauna esential metaforice. Dar am vazut ca exista o multitudine de feluri in care putem atribui proprietati expresive precum bucuria operelor de arta , si mai mult, ca o parte al lor sunt in sens strict, ad litera, si nu metaforic. Mai mult, descoperirea ca exista mai mult decat un mod de a aplica termeni expresivi operelor de arta este in sine un lucru demn de aflat, deoarece ne ofera o imagine mai clara decat ne este de obicei disponibila.

**Note informative**

Pentru studentii interesati de teorii ale expresiei in arta,doua pozitii clasice sunt reprezentate de catre Leo Tolstoy si R.G.Collingwood.Tolstoy prezinta o versiune a ceea ce noi am numit teoria transmiterii in lucrarea sa *Ce este arta?*,tradusa de Almyer Maude(New York:Macmillan Publishing Company,1985).Collingwood prezinta o versiune a teoriei expresive singulare in *Principiile artei*(Oxford:Clarendon Press,1938).O alta expunere influenta a unei teorii a expresiei artistice este cea a lui Susanne Langer-*Simtire si forma*(New York:Scribner's 1953)
Pentru materiale despre Romanism,consultati M.H.Abrams,*Glosarul termenilor literari,*editia a VI-a(Fort Worth,Texas:Harcourt Brace Jovanovich College Publishers,1993);si Aidan Day,*Romanismul*(Londra:Routledge,1996).

**CAPITOLUL III**

# Arta si forma

**Partea I** **Arta ca forma**
**Formalism**
**Obiectii catre formalism**
**Neoformalism**

**Partea II** **Ce este forma artistica?**
**Diferite perspective ale formei artistice**
**Forma si functia**
**Forma si aprecierea**

**Sumarul capitolului**
**Citiri adnotate**

## Partea I
**Arta si forma**

**Formalism**

La fel ca si teoria de arta a expresiei, formalismul apare ca o reactie la teoriile de arta reprezentationale. Si, de asemenea, la fel ca teoria expresiei, a fost determinata de schimbarile frapante din practica artistica. Practicile artistice au fost deosebit de relevante in special pentru aparitia formalismului unde dezvoltarile in pictura si sculptura au ajuns sa fie cunoscute ca arta moderna sau modernism. Inclusiv Cubismul si Minimalismul, aceste tipuri de arta gravitau catre abstract. Artistii moderni evitau ilustratiile picturale, compunand de multe ori picturi din forme si mase de culori non-reprezentationale. Scopul lor nu era acela de a capta aparentele perceptive ale lumii, ci mai ales sa produca imagini care merita sa fie cunoscute pentru organizarea lor vizuala, forma si design-ul captivant.

Fara dar si poate, o cauza importanta a evolutiei acestui tip de arta moderna a fost aparitia fotografiei. Tehnica fotografierii a facilitat productia de imagini de o veridicitate uimitoare insa in mod automat si ieftin. Familiile puteau obtine usor portrete fara cheltuieli de timp si bani suportate de cei care pozau pentru o pictura. Pe la sfarsitul secolului nouasprezece si inceputul secolului douazeci, fotografia parea sa puna pictura drept o imitatie in afara afacerii. Artistii au trebuit sa gaseasca o noua acupatie, sau macar sa incerce alt stil, pentru a supravietui.

Abstractul a fost una din caile pe care au gasit-o pentru a se adapta schimbarilor de circumstante. In secolul douazeci si mai tarziu, din ce in ce mai multi pictori s-au implicat in crearea de picturi non-obiective care sunt mai ales interesate de articularea suprafetei picturii decat de referirea la “natura”. In loc sa trateze pictura ca pe o bucata de sticla –o oglinda sau o ferestra de geam transparent deasupra lumii –pictorii au inceput sa exploreze chiar textura sticlei in sine.

Mai degraba decat sa se uite inspre ea sau prin ea, ei si-au intors atentia la ea. Asta a fost pictura de dragul de a picta –pictand asta au experimentat privitor la posibilitatatile de forma, linie si culoare –nu pictura de dragul de a arata lumii.

Evolutia artei moderna s-a realizat in mod treptat. La inceput, impresionistii au “dizolvat” soliditatea picturii plane, astfel incat cineva sa mai poata recunoaste obiectele din picturile lor. Dar apropiindu-te de panza unui impresionist aceasta devine o suprafata pura pe care jocul culorilor interactioneaza fermecator. Apoi Cezanne a dus mai departe experimentul, reducand obiectele pana la baza lor de forme geometrice, ca patrate, sfere si cuburi, pana inca abia mai ramane viata din fructele reconoscibile aratate pentru structura lor vizuala de baza. Cubismul nu a fost prea mult in urma. Si odata cu Cubismul a aparut era artei abstracte, care a dominat o mare parte din pictura secolului douazeci.

Asa cum am vazut in capitolele precedente, teoriile de arta reprezentationale au adaptat prost acest gen de pictura, din moment ce majoritatea artei abstracte nu reprezinta nimic pana la urma. Arta moderna, prin urmare, a cerut o noua teorie de arta cu scopul de a fi emancipata ca arta. In lumea in care se vorbeste engleza, probabil cel mai influent teoretician al noului tip de arta a fost Clive Bell. Cartea sa intitulata “Arta”, a invatat generatii de cercetatori cum sa inteleaga arta moderna.Ca nimic altceva, aceasta carte a anuntat o revolutie in gust.

Conform lui Bell, ceea ce determina o pictura sa fie sau nu arta este posesia ei de forma semnificativa. Prin urmare, o pictura este arta numai si numai daca are un design izbitor. Asadar importanta formei s-a facut evidenta mai ales prin tendinta artei moderne

catre abstract, forma semnificativa a fost o proprietate spusa pentru a fi in posesia tuturor artelor, trecute, prezente si viitoare. Forma semnificativa este compusa din aranjamente de linii, culori, forme, volume, vectori, si spatiu ( spatiu bi -dimensional, sau tri-dimensional si de interactiunea dintre ele). Arta originala, autentica din acest punct de vedere se adreseaza imaginatiei ca si figurile psihologiei lui Gestald, indemnand privitorul sa simta opera de arta in asa fel incat sa o perceapa ca pe o forma organizata de linii, culori, forme, spatii, vectori, si asa mai departe.

Pentru a intelege mai bine la ce vroia sa ajunga Bell, sa luam in considerare o pictura ca "Juramantul Horatilor" a lui David. Prin reprezentational, pictura este in mod particular remarcata datorita structurii sale. Este centripeta, impingand privitorul spre interior, catre centrul imaginii unde armele si sabiile horatilor formeaza un veritabil x o tinta virtuala intre liniile de forta si vectorii din compozitie care conduc privirea.

Pentru Bell, este structura unificata a picturilor ca si aceea care le face arta. Proprietatile lui Gestalt sunt cele care constrang atentia noastra si ne incurajeaza sa staruim si sa contemplam asupra mijloacelor prin care compozitia interactioneaza cu capacitatile noastre perceptuale, prin urmare, servind ca pretext pentru noi in a ne explora sensibilitatea –sa vedem, cum de exemplu, in mod particular o linie diagonala atrage atentia noastra catre prim plan.

In mod clar, aceasta perspectiva a artei picturii este bine adaptata pentru a discuta arta abstracta moderna. Cu accentul ei pe structura, depisteaza ceea ce este valabil in arta non-obiectiva si non-figurativa, mai exacte decat teoriile de arta reprezentationale. Ca toerie a noii directii in pictura secolului douazeci, a fost evident superioara teoriei de arta reprezentationala. Mai mult decat atat, a avut de asemenea avantajele de a arata europenilor valoarea ( valorile formale ) inerenta in multe din operele de arta non-imitative si " distorsionate" din cultura non–vestica care incepusera sa apara cu o frecventa mult mai crescuta in muzeele din societatea Nord Atlantica. Astfel, formalismul se recomanda pe sine nu numai din cauza ca identificase ce a fost important despre arta moderna, ci de asemenea pentru ca prevazuse o cale sa aprecieze la fel de bine artele tribale inaccesibile. Prin urmare, artefactele tribale relevante, desi deviau de la conoanele verisimilitatii stricte, precum lucrarile de arta moderna, erau insa considerate arta deoarece posedau forma semnificativa.

Totusi, teoreticieni precum Bell, nu au spus pur si simplu ca formalismul era cea mai buna teorie pentru formele de arta aparute si recunoscute recent. Pretentiile lor erau mult mai ambitioase. Ei sustineau ca formalismul a dezvaluit secretele tuturor tipurilor de arta pentru toate timpurile. Au avansat formalismul la fel ca teoria comprehensiva a naturii tuturor artelor. Ei sustineau ca lucrari istorice, precum "Juramantul Horatilor", erau opere de arta deoarece si ele posedau forma semnificativa..

Bineinteles, cele mai multe lucrari in traditie erau reprezentationale. Dar formalistii afirmau ca in cazul in care acele lucrari erau opere de arta adevarate, nu erau, contra toriei de arta ca imitatie, si s-au bucurat de statutul de arta datorita trasaturilor lor reprezentationale si datorita proprietatilor lor formale, cum ar fi unitatea. Astfel, o consecinta a formalismului era aceea ca ideea noastra despre istoria artei avea nevoie sa fie reconceputa. Presupuse opere de arta care au fost considerate pur si simplu, ca atare, deoarece erau reprezentationale urmau sa fie scoase din canon, in timp ce lucrarile non-reprezentationale sau "deformate", precum sculpturile tribale, care posedau forma semnificativa, au trebuit sa fie integrate in istoria artei.

Din perspectiva formalista arta ar putea fi reprezentationala. Dar spre deosebire de toreticianul reprezentational, formalistul privea reprezentarea mai degraba accidentala decat ca pe o proprietate esentiala a operelor de arta. Forma semnificativa era amprenta artei. Intr-adevar, formalistii erau ingrijorati de faptul ca reprezentarea ar putea sta in calea aprecierii interpretarilor formale a operei de arta –cufundand-o in vartejul de observatii anecdotate.

Acest fapt nu a condus formalistul pana la a afirma ca in mod automat reprezentarea descalifica un candidat din ordinal artei. Lucrari precum "Juramantul Horatilor" ar fi clasificate ca opere de arta, dar nu din perspectiva continutului lor reprezentational ci numai in termenii proprietatilor lor formale. Pentru formalist, continutul reprezentational al unei opere de arta este strict irelevant pentru statutul ei ca arta. Forma este tot ceea ce face diferenta.

Formalismul si-a gasit caracterul natural in regatul picturii. Fara indoiala, a fost usor sa extinda perspectiva catre celalalte tipuri de arta. In mod evident, majoritatea muzicii de orchestra nu este reprezentationala. Asta a fost intotdeauna o ofensa pentru teoriile de arta reprezentationale. Dar este foarte controversat sa poti descrie muzica in limita jocului temporal al formelor acustice. A asculta pentru temele repetate, variatii, si succesiunea structurilor audio este nivelul zero pentru aprecierea muzicala. De fapt, formalismul prevede o cale mult mai cuprinzatoare cu privire la respectul pentru muzica decat teoria expresivitatii, din moment ce asa cum am vazut in capitolul precedent, nu orice tip de muzica este expresiva.

Totusi, este de discutat, daca toate poseda forma. Poate fi chiar muzica, ar putea intreba retoric formalistul, daca nu are forma? Sunetul fara forma, astfel ar putea si numit, numai ca nu este muzica.

Dogmele formalismului erau de asemenea extinse pana la dans, datorita criticilor influente ale teoreticienilor precum Andre Levinson, in timp ce notiunea de forma devenise un principiu fundamental in teoria arhitecturii moderne. Literatura poate parea a fi o forma de arta mai dificil de explicat in termenii exclusivisti ai formei.

Totusi, nu numai formalistii puteau puncta catre centralitatea trasaturilor poeziei precum metrul, ritmul si structurile generice ( la fel ca forma sonetului ); dar povestile de asemenea poseda trasaturi formale la fel ca structurile narative si punctele de vedere alternative pe care teoreticienii puteau sa le revendice mai tarziu ca inima experientei literare. Formalistii, bineinteles nu puteau nega ca majoritatea literaturii poseda continut reprezentational. In schimb, formalistii, de remarcat formalistii rusi, argumentau ca un astfel de continut serveste doar la motivarea procedeelor literare, si in cele din urma este jocul procedeelor literare care justifica statutul de arta al poeziilor, romanelor, si placutul –cel putin in acele cazuri cu adevarat artistice.

Din anumite perspective formalismul este o doctrina foarte egalitarista. Anterior anumite imagini erau clasificate ca opere de arta datorita posesiei lor de continuturi reprezentationale foarte valoroase –istorice, teme religioase, teme mitologice, si asa mai departe. Dar in conformitate cu formalismul, orice poate fi arta –orice ar putea intra in joc –atat timp cat poseda forma semnificativa. Formalismul a revizuit modul in care cineva gandeste despre arta. Anumite lucrari amorfe care erau fara indoiala reprezentationale au fost declasate din ordinul artei, in timp ce altele pana acum considerate umile, au dezapreciat lucrarile, la fel cum ingenioasa arta decorativa putea sa-si asume pozitia legitima alaturi de lucrarile de arta in inaltarea subiectului materiei. Astfel, formalismul

poate recunoaste maestria muncii femeilor quilters (care fac tesaturi artizanale ),de exemplu, pe care teoria reprezentationala a artei a ignorat-o.

Dar formalismul nu este atractiv doar pentru simplul fapt ca este mai deschis catre o noua categorie mai importanta de realizari decat teoriile reprezentationale de arta. Poate de asemenea revendica mai multe argumente puternice in favoarea sa. Primul poate fi numit "argumentul numitor comun". Acest argument incepe cu presupozitia incontestabila ca orice este sa conteze ca o conditie necesara pentru statutul artei, atunci trebuie sa fie o proprietate avuta de fiecare opera de arta. Se construieste atat de mult in definirea a ceea ce este o conditie necesara.

Apoi formalistul ne invita sa consideram afirmatii rivale pentru rolul de conditie necesara pentru statutul artei. Forma, bineinteles, este una. Dar asa cum am vazut, asa este posesia de reprezentational si/sau proprietati expresive.

Deocamdata, nu toate operele de arta sunt reprezentationale. A gandi la atatea siruri de cvartete ca si la design-ul decorativ, asemenea lucrarilor a unora ca Josef Albers, Dan Flavin, sau ca a lui Kenneth Noland. Nu toate lucrarile de arta poseda calitati expresive; asa cum am vazut in capitolul trecut, unii artisti chiar aspira catre a indeparta calitatile expresive din operele lor in speranta crearii unui centru de interes pur formal, la fel ca multe din baletele abstracte ale lui George Balanchine. Prin urmare, nu toate operele de arta sunt expresive.

Asta ne lasa forma ca pe cel mai bun candidat. De cele mai multe ori, desi ajungem la aceasta concluzie in mod indirect prin negarea alternativelor competitive, rezultatul apare automat, din moment ce putine opere de arta par a nu poseda forma.

Forma este numitorul comun pentru toate operele de arta, proprietatea pe care toate o impart –indiferent daca sunt picturi, sculptura, drama, fotografie, film, muzica, dans, literatura, arhitectura, sau orice altceva. Cel putin, la o prima vedere, formalismul pare sa fie cea mai promitatoare ipoteza pe care am vazut-o pana acum –una care este mult mai comprehensiva decat reprezentationalul sau teoria expresiei artistice.

Atunci sa expunem argumentele schematic:

1 Doar daca x este o trasatura a tuturor operelor de arta este x un competitor plauzibil pentru a fi o trasatura esentiala (necesara) a artei.
2 Fiecare reprezentare sau expresie sau forma este o trasatura a tuturor operelor de arta.
3 Reprezentarea nu este o trasatura a tuturor operelor de arta.
4 Expresia nu este o trasatura a tuturor operelor de arta.
5 In consecinta, forma este o trasatura a tuturor operelor de arta.
6 Prin urmare, forma este un candidat plauzibil pentru a fi o trasatura esentiala a tuturor operelor de arta.

Acest argument sugereaza faptul ca forma este cel mai plauzibil candidat (exceptandu-i pe cei mai bine cunoscuti candidati) pentru a servi ca o conditie necesara pentru arta. Deci, x este o opera de arta numai daca poseda forma. Argumentul numitor comun, totusi, ne ofera o conditie suficienta pentru statutul artei, din moment ce multe alte lucruri care nu sunt arta poseda forma. Intr-adevar, conditia este mult prea extinsa dupa cum am mentionat, deoarece, intr-un anumit sens orice poate fi spus ca poseda forma.

Astfel, formalismul trebuie sa spuna ca “ x este arta, numai daca poseda forma semnificativa”, cu toate acestea, bineinteles, inca nu va diferentia arta de multe alte lucruri, in cazul in care un discurs bine realizat in jurnalul economic de agricultura si o teorema in matematica ar putea de asemenea poseda forma expresiva. In vederea stabilirii ca posesia de forma semnificativa ofera o conditie suficienta pentru statutul de arta, formalistul are nevoie de un alt argument. Conform standardelor formalistul incearca sa intalneasca provocarea prin referire la functia operelor de arta in contrast cu alte lucruri.

Discursurile si teoremele matematice ar putea poseda forma semnificativa, dar scopul lor principal nu este acela de a-si expune forma. Principala functie a unui discurs economic este sa raporteze o situatie. O demonstratie matematica este intreprinsa cu scopul de a ajunge la o concluzie. Aceste activitati pot rezulta din produse care sunt remarcabile datorita fomei lor, dar, expunerea formei nu este ceea ce le reprezinta in mod principal. Daca ar scoate forma semnificativa, inca ar putea fi eminamente vehicule utile pentru a-si descarca functiile. Arta este diferita de astfel de activitati intr-o anumita masura, deci formalistul sugereaza, ca este in mod unic preocupata de expunerea formei.

Nici o alta activitate umana, pretinde formalistul, nu are expunerea formei ca o caracteristica speciala sau dovada de valoare. Este preocuparea lui principala in explorarea formei care delimiteaza dominatia artei asupra altor practici umane. Intrucat, continutul reprezentational nu este irelevant pentru discursurile economice sau teoremele matematice, reprezentarea este intotdeauna strict irelevanta pentru operele de arta.

Arta ar putea fi preocupata de teme religioase sau politice, educatie morala sau puncte de vedere filosofice. Dar asa sunt multe alte lucruri. Intr-adevar, multe alte lucruri precum predici, pamflete, editoriale din ziare si tratate filosofice care in general fac o treaba mai buna in a transmite informatii cognitive si morale, decat o face arta. Ceea ce este special despre arta, deasupra a orice altceva, este preocuparea sa in a descoperi structuri formale ce sunt create pentru a incuraja interactiunea noastra imaginativa cu ele. De fapt, multi formalisti ar sustine ca operele de arta, in cele din urma sa contina componente cognitive, morale, si alte tipuri de componente reprezentationale exclusiv in scopul de a motiva expunerea de proprietati formale. O predica facuta de mantuiala va fi considerata una satisfacatoare atat timp cat induce audienta pana la adoratia divina; dar nimic nu va conta ca arta daca esueaza in a expune forma semnificativa suficient cat sa ne intrige.

Doctrina formalistului este in acord cu multe dintre intuitiile noastre despre arta. Stimam mult arta din trecut considerand ca merita asta in ciuda faptului ca ideile ce o reprezinta sunt acum considerate ca fiind demodate. Acest lucru contrasteaza cu fizica, unde teorii discreditate sunt de mult uitate si rar consultate. Este asa deoarece principala functie a fizicii este sa ne dea informatii despre univers. Dar informatia despre univers continuta de multe opere de arta din trecut este considerata a fi gresita. Atunci, de ce inca mai citim “Natura lucrurilor” a lui Lucretius sau “ Theogonia” (“Nasterea Zeilor”) a lui Hesiod? Formalistul poate explica acest lucru; este datorita virtutilor lor formale, asa cum este si cazul cu argitectura lui Angkor Wat, a carui reprezentare a cosmosului este cunoscuta ca fiind falsa.

Mai mult decat atat, este de multe ori constatat faptul ca noi criticam anumite filme pentru ca ar fi prea orientate catre un mesaj anume, in timp ce laudam alte filme ca fiind de natura bune. De ce este asa? Formalistul are un raspuns pregatit: un film prost, imoral, poate fi din punct de vedere formal interesant –s-ar putea desfasura in dispozitive formale

(editare, camera mobila, scheme color, si asa mai departe) –in moduri care se adreseaza sensibilitatii noastre intr-o maniera obligatorie. In multe astfel de filme continutul tematic este neglijent, uneori prostut, dar organizarea sa formala este nituita, in timp ce un film cu o idee mareata, oarecum importanta si serios exprimata, ne aduce pe toti laolalta, asa cum se spune, unicinematic.

Am putea sa consideram in cheia unei idei generale ca " acesta nu e chiar un film, nu-i asa?" Sau, cum merge zicala printre producatorii de fim si privitorii de filme: "Daca vrei sa trimiti un measj, foloseste Western Union". Un film cu o tema sincera poate fi un fel de predica, dar nu este arta cinematografica, numai daca aceasta prezinta forma semnificativa. Astfel, formalismul pare in acord cu anumite intuitii ale noastre cu privire la arta, in special cu centralitatea inventivitatii formale. Si acesta este un considerent tentant in beneficiul sau.

Urmatoarele consideratii sugereaza un argument pentru a vizualiza ca o conditie suficienta pentru arta este aceea ca o opera de arta este ceva creat cu functia prima de a expune forma semnificativa. Putem numi asta argumentul functional.

1 Numai daca x este o functie principala (fundamentala) unica pentru arta este x o conditie suficienta pentru arta.
2 Functia principala (fundamentala) unica pentru arta este fie reprezentarea, expresia sau expunerea formei semnificative pentru ea insesi.
3 Reprezentarea nu este o functie principala unica pentru arta.
4 Expresia nu este o functie principala unica pentru arta.
5 prin urmare, functia principala unica pentru arta este expunerea formei semnificative pentru ea insesi.
6 Asadar, expunerea formei semnificative pentru ea insesi este o conditie suficienta pentru arta.

Aici, este important de observat ca prin functie se intelege carui scop lucrarea ii este destinata sau creata sa se descarce. Aceasta calificare este solicitata din doua motive. Primul, daca notiunea de intentie nu este adaugata, atunci frumusetile naturale pot fi considerate ca operele de arta, din moment ce ar putea poseda forma semnificativa, desi nu sunt opere de arta.

Al doilea, daca simpla posesie de forma semnificativa ar fi testul turnesol al statutului artei, atunci ar trebui sa nu se tina cont de multe lucrari de arta doar pentru ca artistul a esuat in a investi in ea lucrare cu forma semnificativa. Dar opera de arta ramane totusi arta, chiar daca nu reuseste sa descopere o forma semnificativa –asa este, multe opere de arta sunt inadecvate din punct de vedere formal, si prost calitative din acest motiv, dar inca sunt opere de arta. Trebuie sa permita un spatiu in aceasta lume pentru arta de proasta calitate; o teorie nu poate face arta de proasta calitate non--existenta.

Daca in primul rand conteaza lucrarea care dobandeste forma semnificativa precum arta, atunci numai ceea ce numim arta de buna calitate va conta ca arta. Dar, in acelasi timp, clasficam arta de proasta calitate la fel ca arta acest lucru presupune, bineinteles, ca operele de arta de calitate proasta sunt arta. Pentru a clasifica numai arta de buna calitate ca arta, rezulta intr-o teorie de arta elogioasa, odata ce e arta = arta de buna calitate. Totusi, aceasta ne lasa fara a avea un loc in care sa plasam arta de proasta calitate. In consecinta, cu scopul de a evita sa facem formalism intr-o teorie de arta elogioasa, mai

degraba decat o teorie clasificatoare, avem nevoie sa adaugam in formula, ca o opera de arta sa fie de asa natura incat sa fie intentionata in primul rand sa expuna forma semnificativa. Ar putea esua in intentia sa. Astfel ar trebui sa fie poveste cu arta de proasta calitate, potrivit formalistului.

Reprezentarea nu este o conditie suficienta pentru statutul artei, din moment ce reprezentarea nu este o functie unica pentru arta. Cutiile obisnuite de cereale poarta reprezentari pe fatetele lor, create, in acest fel pentru a transmite informatii. Si nici nu este o expresie a functiei unice pentru arta. Discursul-urat este expresiv, dar aproape niciodata arta.

Pe de o parte, reprezentarea si expresia sunt prea exclusive pentru a servi drept conditie necesara pentru statutul artei. Pe de alta parte, nu sunt suficiente pentru a distinge oprele de arta de alte lucruri. In consecinta, in masura in care reprezentarea si expresia sunt amandoua prea inclusive si exclusive nu isi permit conditiile necesare sau suficiente pentru statutul de arta. Din acest motiv, formalismul pare sa ofere cea mai plauzibila teorie de arta. Aceasta este:

x este o lucrare de arta daca si numai daca x este creat in primul rand cu scopul de a poseda si expune forma semnificativa.

Aceasta teorie este in acord cu experienta noastra a majoritatii artei moderne, unde asistam in principiu la aceste lucruri la fel ca modul in care un bloc de culoare avanseaza in planul picturii in timp ce altul se retrage. Iar formalismul isi face treaba excelent in a explica de ce inca apreciem arta din trecut a carei continut reprezentational este demodat. Formalistul spune ca inca o apreciem datorita organizarii ei –de exemplu, pentru unitatea compozitionala.

Obiectii catre formalism

Formalismul este o doctrina in care un lucru este o opera de arta numai in cazul in care este creata cu intentia prima de a poseda si de a expune forma semnificativa. Acest lucru nu implica ca operele de arta nu pot fi reprezentationale, din moment ce reprezentarea poate avea forma semnificativa. Si totusi, asemenea artefacte nu sunt arta deoarece sunt reprezentationale, ci datorita formei semnificative pe care o afiseaza sau doresc sa o afiseze. Asa este, continutul reprezentational este intotdeauna strict irelevant in a determina daca da sau nu o candidata este opera de arta. Astfel, lucrarea Guernica a lui Picasso nu este arta deoarece infatiseaza un bombardament admosferic, dar datorita juxtapunerii figurilor este captivanta.

Indiscutabil, formalismul selectioneaza ceea ce este important cu multa arta. Dar este o teorie adecvata si cuprinzatoare a tuturor tipurilor de arta? Putem incepe sa investigam aceasta nelamurire prin a intreba daca intentia principala de a expune forma semnificativa este o o proprietate necesara pentru toate tipurile de arta.

O analiza obisnuita a istoriei artelor va sugera ca nu este asa. Mai mult arta traditionala a fost religioasa sau politica, creata in primul rand pentru a proslavi zeii si sfintii, evenimente religioase importante, victorii militare, incoronari de regi, semnarea de acorduri si tratate, si asa mai departe. Sensurile principale ale ferestrelor cu vitralii in catedrale si a ilustrarii vietii lui Buddha sunt educationale –sunt menite sa permita

privitorului sa-si aminteasca doctrine religioase importante si morale. O mare parte a artei traditionale comemoreaza evenimente –este creata pentru a trezi in mintile privitorului momente istorice si pentru a le aminti de angajamentele date de aceste evenimente care i-au trecut in calitate de membrii ai unei culturi comune, rase, sau natiuni.

Acest lucru este mult mai evident, si astfel de intentii in general pot fi citite de pe suprafata lucrarilor in cauza. Arcul de Triumf din Paris este in primul rand proiectat sa sarbatoreasca victorii; Lincon Memorial este proiectat pentru a observa emanciparea. Cine s-ar putea gandi la altceva? Dar daca multe lucrari de arta sunt proiectate in intentia de a descarca gestiunea agendelor sociale, atunci principala intentie de a expune forma semnificativa nu poate fi o conditie necesara pentru toate artele, din moment ce ar trebui sa fie destul de evident ca majoritatea artelor sunt in primul rand proiectate cu alte functii in minte.

La aceste obiectii, formalistul poate raspunde ca problema noastra vine de la interpretarea cerintelor ei la singular mai degraba decat la plural. Un artefact, ar putea fi spus, poate avea mai mult de o functie prima iar acestea pot coexista. Ideea este aceasta. O piesa de altar poate fi proiectata pentru a observa Invierea lui Iisus si pentru a le aminti privitorilor lectia sacrificiului sau. Acesta este unul din scopurile sale. Oricum, un alt scop cu aceiasi greutate este acela ca privitorul sa aprecieze desig-ul lucrarii. Artistul are doua scopuri: sa celebreze Invierea lui Hristos si sa faca un obiect frumos. Dar sunt in mod simultan in fruntea intentiei artistului.

Formalistul poate adauga ca intentia de mai tarziu este motivul pentru care vizitam bisericile sectelor din care nu facem parte –pentru a aprecia frumusetea evident intentionata si finetea lucrarii. Formalistul va argumenta faptul ca astfel de lucrari ar fi trebuit sa fie create cu intentia ca lucrarea sa fie asa apreciata, cel putin asa artistul nu va avea o grija exagerata in executarea desig-ului sau. Astfel artefactele care au fost facute cu principala intentie de a achita anumite functii sociale dorite, daca sunt opere de arta originale, de asemenea facute cu o altfel de motivare si, prin urmare, in primul rand intentionate, si anume intentia de a expune forma semnificativa pentru ca privitorii sa aprecieze.

Sau, daca notiunea a doua sau mai multe intentii prime suna practic auto-contradictorii pentru tine, formalistul poate ajusta scaparile tale prin slabirea perspectivei sale astfel incat aceasta sustine nu mai mult de atat ca ceva este o opera de arta numai daca artefactul pus in discutie a fost facut cu o intentie (care poate sau nu poate fi intentia prima, ci doar o a doua, a treia, sau chiar mai multe intentii separate) astfel incat lucrarea expune forma semnificativa. Cu siguranta asta nu pare lipsit de ratiune. De ce ar face artistii eforturi de a crea un acord formal semnificativ, numai daca ar fi destinata sa fie expusa si intreprinsa?

In orice caz, aceasta manevra conceptuala este inadecvata. De exemplu, in culturile din intreaga lume, anumiti demoni apar comuni. Prima functie a acestor demoni este protectia –sunt cu scopul de a pazi de intrusi si de pacatosi. Le spun celor din afara

“ Feriti-va de demoni “, sau sunt destinati sa creeze iluzia ca acel demon este deja in libertate. Acesti figuri sunt menite sa sperie oamenii.

Pe deasupra, de cele mai multe ori consideram astfel de sculpturi lucrari de arta. Sunt in muzee din toata lumea si sunt dorite in colectii private. Pana aici este extrem de nepotrivit sa presupui ca aceste lucrari sunt proiectate cu orice intentie de a exune forma semnificativa.

In momentul de fata poate fi cazul in care aceste figuri demonice poseda forma semnificativa, dar nu face parte din intentia artistului – prima sau atfel – de a o afisa, in cazul in care artistul expune forma senificativa cu succes, risca sa neutralizeze aspectele terifiante ale lucrarii sale, drept urmare contrazicand, sau cel putin, compromitandu-si scopurile. Asadar, nu poate fi cazul universal in care intentia de a expune forma semnificativa subscrie fiecare opera de arta.

Exemple contradictorii ca acestea sunt asa pentru a inclina formalistul sa regandeasca modul in care aceasta conditie necesara este incadrata. Probleme par sa izbucneasca datorita respectului pentru cerintele de baza pe care expunerea de forme semnificative este proiectata sau gandita. Asadar, de ce sa nu evitam problemele prin punerea de asteptari astfel incat expunerea sa fie intentionata si doar sa pretindem ca lucrarile de arta poseda si expun forma semnificativa?

Dar, dupa cum am vazut deja, aceasta cale naste probleme.

Pe de o parte, acolo mai sus este mentionata problema artelor de proasta calitate. Arta poate fi de proasta calitate daca ii lipseste forma semnificativa, dar inca ramane arta. Imaginea revizuirii cerintelor formei semnificative ne lasa fara nici o cale de a vorbi despre arta de proasta calitate, ci numai despre non-arta. Dar arta proasta nu este non-arta; Antarctica este non-arta. Dar arta ramane in continuare arta, chiar daca arta de categorie inferioara. Astfel revizuirea conditiei este prea exclusiva; nu poate servi drept conditie necesara pentru statutul artei.

Pe de alta parte, este de asemenea o problema de natura. Natura poate sa aiba de asemenea forma semnificativa –studiaza doar jocul de culori al frunzisului la tara in timpul toamnei , sau asculta ritmurile unei carti rasfoite. Insa natura nu este arta. Unde cerinta este aceea ca posesia si expunerea de forma semnificativa sa fie conceputa, formalistul poate exclude natura din corpul de legi al artei, din moment ce frumusetile naturii nu au fost intentionate de catre nimeni. Dar din momentul in care intentia cerintei este lasata la o parte, atunci definitia formalistilor este de a lua in cosideratie natura ca fiind o arta, ceea ce este prea inclusiv. Lasand la o parte cerinta intentiei relevante, formularea revizuita esueaza in a oferi suficiente conditii pentru statutul artei.

Astfel, formalistul pare prins in capcana dilemei. Ori acorda atentie intentiei de a afisa forma semnificativa ca o conditie necesara pentru statutul artei, ori nu o face. Daca raspunsul e afirmativ, atunci conditia ei va fi exclusiva, reducand statutul artei al sculpturilor demonice. Dar daca nu ofera atentie pertinentei intentii dupa cum este cerut, atunci trebuie sa confrunte problema excluderii artei de proasta calitate, in timp ce include natura sub conceptul ei de arta. Nici una dintre aceste alternative nu par a fi in mod particular viabile.

Fie este componenta intentiei singura parte instabila a teoriei formalistilor. Notiunea formei semnificative, este din nefericire nedefinita . Ce este ea de fapt? Formalistii nu ne-au dat nici o oportunitate de a discrimina forma semnificativa de cea nesimnificativa. Ne-au fost oferite niste exemple, dar nici un principiu pentru a face diferenta. Ce anume face o juxtapunere de forme semnificativa, si alta nu? Nu avem nici o cale in a decide acest lucru. Astfel, obscuritatea sta in inima formalismului; teoria este inutila deoarece termenul sau central nu este definit.

Formalistul ar putea spune ca o lucrare are o forma semnificativa, daca este captivanta, impresionanta, dar nu e sufiecint, din moment ce o lucrare poate fi impresionanta din alte motive decat cele legate de forma, sau chiar in virtutea

proprietatior formale care nu sunt semnificative, in sensul formalistilor –cum ar fi neobisnuita culoare monotona.. Cum vom sti ca o arta este impresionanta deoarece poseda forma semnificativa, mai mult decat datorita unui alt motiv, fara o caracterizare a formei semnificative?

Alti formalisti incearca sa repare aceasta deficienta, spunand ca forma semnificativa, este ca atare datorita faptului ca trezeste o stare in privitori. Insa aceasta este o sugestie care nu ne ajuta, decat daca formalistul ar putea defini aceasta stare mentala. Altmiteri suntem lasati cu un concept nedefinit pozand ca o definitie pentru un altul –care e efectiv echivalent cu a nu avea nici o definitie in cele din urma.

Nici formalistul nu poate sa sustina faptul ca forma semnificativa cauzeaza strania stare mentala in perceptori, care este intelegerea formei semnificative, din moment ce o astfel de definitie este circulara. Ar fi trebuit deja sa avem conceptul de forma semnificativa, in scopul de a spune daca o stare psihica a fost intr-adevar intelegerea formei semnificative.

In urmatorul capitol vom incerca sa dezvoltam ideea cum ca arta evoca stari distinctive ale mintii. Pana atunci, nu putem rezolva dinainte aceasta posibila cale de a defini forma semnificativa. Totusi, in aces caz, greutatea demonstratiei cade in fata formalistului, din moment ce, ii pare improbabil faptul ca se creaza o stare psihica provocata de catre toate operele de arta. Din moment ce sunt numeroase tipuri si stiluri de arta , acestea vor necesita si diferite tipuri de raspunsuri mentale, fiind astfel indoielnic faptul ca ar exista un raspuns unic mental impartasit de toti receptorii. Oare o nuvela feminista provoaca acelasi tip de raspuns mental asemeni privirii unui ou Faberge? Din moment ce aceasta bariera poate fi trecuta, sugestia ca forma semnificativa poate fi definita in termenii distinctivi ai starilor mentale, aceasta provocare este discutabila.

Dar probabil, formalistul va spune ca nu avem nevoie de o definitie a formei semnificative in acest caz. Toata lumea stie ceea ce reprezinta. Toti o pot extrage. Include proportii, asemeni sectiunii de aur, simetriilor, asimetriilor, echilibrului, dezechilibrului, tensiunii, unitatii, contrastului etc.. In limbajul cotidian putem alege exemple avand forma semnificativa cu un surprinzator grad de convergenta. S-ar putea sa nu le numim forme semnificative. Dar daca se cere sa alegem lucrari de arta apartinand domeniului artistic cu puternice calitati formale – in special unitatea – putem sa o facem cu un inalt grad de acord. Stim dupa ce anume sa ne uitam-orientam: motive repetitive, echilibru, contraste puternice, simetrii si asa mai departe. Putem sa aplicam notiunea de forma semnificativa fara a-i avea definitia. Asadar formalistul sugereaza, ca lipsa de caractizare a formei semnificative nu este un grav impediment pe care l-am creat.

Dar daca luam in consideratie cuvantul formalistului si folosim intuitia limbajului cotidian pentru a aplica conceptul de forma semnificativa, se vor gasi numeroase contra-exemple impotriva tezei, ca forma semnificativa (si/sau intentia de a o expune) este o conditie necesara pentru arta. Compozitorul John Cage a creat o piesa numita 4’ 33’’, care este in general privita ca o opera majora a secolului XX. Aceasta este formata dintr-un set de instructiuni: un pianist este pentru a sta in fata pianului cu scopul de a deschide drumul unei victorii, si nu pentru a lovi claviatura. Interpretarea consta in toate sunetele care se petrec in interior pe parcursul intervalului de patru minute si treizeci si trei de secunde. Daca cineva tuseste si taraste scaunul pe podea, acestea fac parte din piesa. Daca suna un telefon sau se aude sunetul unei masini de afara, acestea vor face parte din interval. De

asemenea, daca cineva porneste radioul si se aude Howard Stern. Dupa acesta pianistul se opreste, iar piesa se sfarseste.

Evident, ceea ce este auzit de la o interpretare la alta variaza in functie de locatie. Sunetele care compun 4' 33" nu au o ordine formala; compozitia fiind aleatorie.. Ideea este de a atrage atentia asupra sunetelor de zi cu zi adesea ignorate –sa le contemplam cel putin patru minute si treizeci si trei de secunde.

Aceasta este o lucrare de arta, dar daca ne folosim limbajul intuitiv cotidian, nu vom preciza neaparat ca lucrarea poseda forma semnificativa. Intr-adevar, ne va parea fara forma –asemeni multitudinii de sunete cotidiene care ne acosta in fiecare zi. Nici nu e plauzibil sa-i atribui lui Cage intentia de a expune forma semnificativa. El a descoperit o situatie unde lipsa de forma este obiectul creat al atentiei noastre. Dar daca ramanem pe criteriul de la sine inteles al limbajului cotidian, este posibil, ca in cazul 4'33'', sa creem cu succes o opera de arta, voit fara forma, atunci nici forma semnificativa si nici intentia de a o expune nu sunt conditii necesare pentru arta.

Pe langa acestea, Cage nu este singurul artist care exploreaza lipsa de forma –in sensul limbajului nostru cotidian –la modul intentionat. Sculptorul Robert Morris este un altul. Lucrarea sa "Steam" emite aburi de sub placile de piatra, iar "figura" rezultata este una fara forma asemeni cetei. De asemenea sculptura sa din 1968 fara titlu (Threadwaste) este realizata din asfalt, oglinzi, cupru, pasla, imprastiate pe podea, in timp ce in acelasi an a realizat lucrarea "Dirt", pe o placa incarcata cu mizerie, a distribuit grasime, muschi, bucati de caramida, aluminiu, zinc, bronz si pasla, care pareau puse la intamplare. Utilizand limbajul cotidian, prezic ca primul lucru care vine in minte la privirea unor asemenea instalatii este ideea de dezordine("what a mess!"). Daca am gasi asemenea daramaturi pe podeaua camerei noastre, am vrea sa fie curatata. Si daca este cerut sa le descriem, as sugera sa spunem ca sunt fara forma, la fel de fara forma ca si gramezile de gunoi (cu ceea ce se asemana).

Lucrarile lui Morris pot fi sustinute ca apartinand artei pe diferite temeiuri. Unul dintre acestea poate sustine faptul ca abordeaza intrebarea "Ce este arta?", sau un teoretician al expresivitatii ar putea propune ca scopul lor este de a trezi sentimentul de dezgust sau repulsie si de a proiecta calitatea starii de mizerie astfel ca audienta sa o poata contempla, din punctul de vedere al conditiilor si tonurilor. Insa ambele interpretari necesita ca lucrarile sa ne loveasca prin lipsa de forma, in sensul obisnuit al cuvantului. Astfel, contrar formalismului, exista si opere de arta fara forma.

Probabil formalistul va spune ca aceste lucrari nu sunt de fapt fara forma. Sunetele ambientale din 4'33'' sunt greu de deslusit de sunetele ambientului cotidian pe care in mod obisnuit le numim fara forma, in timp ce aburul si stiva de resturi pe care Morris le-a realizat sunt sunt greu de deslusit din fenomenul obisnuit care e privit ca amorf. Le lipseste simetria, echilibrul, contrastul studiat si punctul de sprijin, si toate celelalte criterii pe care le utilizam pentru a folosi conceptul de forma in discursul general.

Ceea ce duce lipsa de forma in viata trebuie de asemenea sa fie fara forma in arta, unde lucrarile de arta in discutie sunt de nedeslusit din dublura vietii reale. Daca mormanul de ramasite este fara forma, asa vor fi si lucrarile lui Morris. Astfel, nu este cazul universal in care lucrarile de arta trebuie sa posede si sa-si expuna forma semnificativa, deci este fals ca forma semnificativa, inteleasa in limbajul obisnuit, sau intentia de a produce, este o trasatura necesara a tuturor artelor.

Ca ultim mijloc, formalistul rivalizeaza cu ideea ca lucrarile lui Cage si Morris, de fapt poseda forma semificativa si o afiseaza intentionat. Pentru inceput, unul intelege ce-si propun artistii, si altul poate sa observe ca alegerile lor sunt corespunzatoare. Forma urmeaza functia. Daca artistul doreste sa atraga atentia asupra sunetelor cotidiene ratacitoare, constructia lucrarii 4'33'' este exceptionala. Isi face treaba cu o deliberata economie si verva. In pofida aparentelor, lucrarile lui Cage si Morris expun virtuti formale.

Este nespus de mult adevar in argumentul precedent. Totusi nu este cu adevarat accesibil formalistilor acest punct al discutiei. In ideea de a propune o interpretare ca de exmplu a lucrarii "Untitled (Dirt)" , mai intai trebuie stiut ca este conceptul unei lucrari de arta si nu o dezordine oarecare pe podeaua garajului. Asta este, in scopul de a atribui forma semnificativa acestei lucrari, mai intai ar trebui sa fii capabil sa o clasifici ca o opera de arta. Insa formalistul nu este capabil sa o faca, din moment ce acesta trebuie sa fie capabil sa identifice forma semnificativa independent, cu scopul de a clasifica ceva anume ca fiind arta. El nu a definit arta, trebuie mai intai sa stim daca, fie candidatul este arta –in termenii logici ai prioritatii –dorind sa determine daca aceasta poseda forma.Ceea ce ar rezulta in circularitate.

Intr-un gest de disperare, formalistul ar putea spune "sa ne oprim sa vorbim despre forma semnificativa, si sa vorbim doar despre forma", inteleasa ca orice relatie dintre parti si intreg. Ceva este arta, doar daca poseda si afiseaza forma, ceea ce este nefolositor. Nu ne ofera o conditie necesara pentru arta, din moment ce sunt lucrari de arta –ca picturile monocrome ale lui Ad Reinhardt, Yves Klein si Robert Ryman –care nu au parti (componente) (sunt blocuri de culoare unica). Mai mult, citind teoria formalistilor, in acest caz, ar apara ca orice speranta de a oferi artei o conditie suficienta, din moment ce tot ce are parti probabil are si forma in sensul vag, si nu totul este arta.

Intr-adevar, in "Discursul despre metafizica", Leibniz noteaza ca totul, indiferent cat de aparent ar fi fara de forma, are forma, in sensul ca o ecuatie matematica poate fi gandita pentru a o reprezenta. Dar daca asa este, forma nu este o conditie suficienta pentru orice in particular, in sensul necalificat.

Ar trebui sa fie de asemenea evident, caci desi daca ne intoarcem la afirmatiile de mai devreme –faptul ca x este arta doar daca este initial creata pentru a poseda si expune forma semnificativa –formalistul nu a asigurat o conditie suficienta artei. Prin maniera noastra obisnuita de a vorbi, sunt lucruri care sunt mai intai realizate pentru a poseda si expune forma semnificativa, si care nu sunt opere de arta. Considera o teorema matematica unde o demonstratie deja exista, dar unde este una mai greoaie, implica mai multe demersuri. Un matematician poate decide sa produca o dovada mai eleganta a unui adevar deja cunoscut. Obiectivele sale nu sunt in primul rand pentru a verifica o concluzie, ci pentru a o expune mai mult economic –dupa cum spun matematicienii, "o prea frumoasa" –cale de a reda teorema. Rezultatele ei au forma semnificativa, descrisa in termenii elegantei. Dar o dovada matematica, chiar si una ca aceasta, nu este niciodata o lucrare de arta. In masura in care teoria formalistului il obliga sa o accepte ca singura, teoria este mult prea inclusiva. Nici nu este matematica singura sursa de contra –exemplu aici. Atletii si jucatorii de sah profesionisti pot intentiona in principiu sa expuna forma semnificativa in activitatile lor.

Dar care dintre argumentele de mai devreme sunt in numele formalismului –argumentul numitor comun si argumentul functie? Pana acum avem stranse destule

considerente pentru a vedea ce nu este in ordine cu fiecare dintre ele. Am vazut ca forma in sensul obisnuit, nu este o proprietate a tuturor operelor de arta. Prin urmare, al cincilea pas al argumentului numitor comun este fals, chiar daca este in mod logic o concluzie valida datorita premiselor de mai devreme.

Asta indica faptul ca una din premisele de mai inainte era falsa. Prima premisa pare adevarata prin definitie, in timp ce a treia si a patra premisa sunt rezultatul capitolelor precedente. Asadar problema, daca este acolo o problema, este cu cea de-a doua premisa.

A doua premisa sustine ca "oricare dintre reprezentare, expresie sau forma este o caracteristica a tuturor operelor de arta." Aceasta premisa este inadecvata deoarece nu a verificat toate posibilitatile alternative – ambele in mod pozitiv si negativ.

In mod negativ, s-au reanalizat alternativele care nu ar putea fi caracteristice asta este o trasatura a tuturor operelor de arta. In mod pozitiv, nu a enumerat alti candidati, la fel ca cei ce urmeaza sa fie exporati in capitolele urmatoare, asta ar putea identifica o trasatura a tuturor operelor de arta. Deci, pasul cinci a fost derivat nejustificat dintr-o premisa care este incompleta. De cele mai multe ori, asa cum am vazut, cand examinam afirmatia ca forma este o trasatura a tuturor operelor de arta in mod independent de restul argumentelor, este falsa. Asadar, posesia de forma nu este o conditie necesara a artei.

Probleme asemanatoare inconjoara argumentul functie. Acolo cei cinci pasi –cum ca functia prima unica pentru arta este expunerea de forma semnificativa pentru ea insesi – este falsa. Anumite teoreme matematice, performante ale atletilor, si jocuri de sah pot fi de asemenea menite sa expuna forma semnificativa pentru ea insesi. Si inca o data problema poate fi urmarea celei de-a doua premise: aceea ca functia prima unica pentru arta este ori reprezentare, expresie, ori expunerea de forma semnificativa pentru ea insesi.

Premisa aceasta este slaba doar pentru ca ignora posibilitatea ca poate nu este o functie prima unica pentru arta sau ca tine de orice altceva decat de reprezentare, expresie sau de expresia formei. Daca a doua premisa ar fi fost fixata cu o incheiere ar cadea. De cele mai multe ori, conceptia cum ca functia prima unica pentru arta este expunerea formei semnificative este falsa oricum. Dupa cum am vazut, este prea inclusiva. Prin urmare, formalismul a esuat in a constitui o conditie suficienta pentru arta.

Probabil cel mai radical concept avansat de formalism este ca reprezentarea, care se regaseste in opere de arta, este intotdeauna strict irelevanta pentru statutul artei. Este in virtutea ideii ca formalistii sunt adesea criticati pentru ca ar fi incorecti din punct de vedere politic, sau, cel putin, insensibili. Ei privesc lucrarile fasciste –ca "Triumful Dorintei " –ca arta deoarece expune in arta cinematografica structuri formale frapante, de aceea multe stiinte sunt predispuse sa nu fie considerate ca arta, ci ca obscenitati. Asta este, inteleptii cred ca ceea ce "Triumful Dorintei" reprezinta este relevant pentru propriul sau statut de arta, in timp ce formalistul priveste continutul reprezentational nazist ca fiind strict irelevant.

Nu putem judeca aceasta dezbatere particulara despre "Triumful Dorintei" in acest caz; probabil ca formalistul are dreptate in acest caz. Dar, cea mai profunda supozitie a formalistului –aceea ca reprezentarea este intotdeauna strict irelevanta pentru statutul artei –este gresita. Motivul pentru a crede asta este pur si simplu faptul ca intr-un numar mare de cazuri operele de arta poseda si expun forma semnificativa doar datorita continutului lor reprezentational. Asa este, in multe cazuri, posesia si expunerea de forma semnificativa depind de proprietatile reprezentationale ale operelor de arta adecvate. Astfel, daca forma semnificativa ar fi, dupa cum afirma formalistul, criterii pentru

statutul artei, si daca, mai mult decat atat, in multe cazuri forma semnificativa depinde de reprezentare, nu poate fi posibil in cazul in care reprezentarea este intotdeauna strict irelevanta pentru statutul artei.

Sa luam in considerare un exemplu. In "Prabusirea lui Icar" a lui Bruegel, prim-planul este dominat de un fermier care ara brazda; in fundal, este o priveliste marina ce se intinde catre orizont, si niste munti in ambele parti ale tarmului. De asemenea, mai sunt doua corabii ca isi fac drum in apa. Dar daca te uiti mai aproape catre planul inferior din dreapta picturii, este si un picior, prins de un trup scufundat, imbroscat de valurile inspumate.

Piciorul, bineinteles, apartine lui Icar, care zburase prea aproape de soare incat ceara ce fixa aripile s-a topit, aruncandu-l pe pamant. Stim asta datorita titlului lucrarii. Pictura este expresiva din indiferenta, observand ironia modului in care viata de zi cu zi se duce rapid si imprevizibil, in timp ce evenimentele legendare se intampla neanuntate. Dar si pictura are forma semnificativa –o minunatie a centralitatii sau asimetriei ce sublinieaza contrastul dintre banal si spectaculos.

Asta este, centrul narativ al picturii –prabusirea lui Icar –este plasata in afara, unde este aproape neremarcata; cu toate ca de fiecare data detaliile de "fundal" sustin centrul scenei. Structura narativa si conventiile compozitionale imping in directia opusa intr-un mod ce infiinteaza o tensiune formala dinamica in pictura si in perceptia noastra asupra ei. Ne plimba ochii inainte si inapoi intre fermier si Icar. Initieaza o perturbare formala interesanta si pe de-o parte linistita –sau o scena aparent linistita.

Dar pentru a aprecia aceasta structura formala este necesar sa tinem cont de continutul reprezentational din lucrarea "Caderea lui Icar". Tensiunea formala nu ar putea fi detectata si apreciata –intradevar, nu ar fi acolo –unde elementele reprezentationale din pictura sunt strict irelevante.

Din perspectiva formalistului, "Caderea lu Icar" are forma semnificativa si este arta datorita trasaturilor precum tensiunea interesant structurata dintre "centre", ambele narative si compozitionale. Dar poseda aceste structuri tensionate in virtutea elementelor sale reprezentationale. Asadar, in masura in care posesia de forma semnificativa adesea depinde de reprezentare, iar statutul artei depinde de forma semnificativa, nu poate fi cazul in care reprezentarea este strict irelevanta pentru statutul artei.

Aceasta problema este si mai evidenta daca ne indreptam atentia catre literatura.

Forma semnificativa in literatura este in general de neconceput fara reprezentare. Cum poate cineva sa distinga structurile tragice fara sa fi acordat atentie a ceea ce a fost reprezentat? Chiar si inversarea din ultimele doua versuri ale unui sonet englezesc depind de ceea ce este reprezentat. Probabil anumite aspecte ale literaturii sunt pur abstracte –precum aliteratia –dar chiar si aici situatia este cumva mixata, din moment ce o buna conduita a formei in poezie este ceea ce se numeste forma imitativa, si forma imitativa, asa cum insasi numele implica, solicita atentia catre ceea ce este reprezentat cu scopul de a acapara. Astfel, o buna conduita a formei in literatura depinde de reprezentare. Deci, inca o data, daca formalistul vrea sa sustina ca numai expunerea de forma semnificativa este arta, atunci trebuie sa admita ca reprezentarea nu este intotdeauna irelevanta pentru statutul artei. Cum ar putea fi, daca forma semnificativa intervine in mod frecvent in reprezentare?

Neoformalism

A nu tine cont in totalitate de importanta continutului pentru statutul de arta, este cea mai evidenta problema a teoriilor de arta formaliste. Asadar, o cale evidenta de a vorbi despre repararea formalismului este sa prevezi anumite ajustari pentru continut.

Neoformalistul face asta prin considerarea continutului o conditie necesara pentru arta. Dar, desigur, doar continutul, indiferent daca este continut artistic traditional (la fel ca Madona si Pruncul), nu este de ajuns pentru a asigura statutul artei; este nevoie de mai mult. Un candidat trebuie de asemenea sa posede forma. Dar multe lucruri –precum tabla inmultirii –care nu este arta –poseda forma si continut. Deci trebuie sa fie ceva despre modul in care sunt redate forma si continutul intr-o lucrare care o fac sa fie considerata opera de arta. Aici neoformalistul propune ca intr-o lucrare de arta, numita adecvat, forma si continutul sa fie redate intr-o maniera potrivit satisfacatoare.

Deci, pentru neoformalism:

x este o lucrare de arta daca si numai daca (1) x are continut (2) x are forma si (3) forma si continutul lui Z sunt corelate printr-o maniera satisfacatoare si potrivita.

"Forma" si "continutul" sunt doi termeni cheie in definitie. Dar de fapt, ce inseamna ei? O cale de succes in contruirea acestui contrast este de a ne gandi la ea in termeni de analogie dintre un recipient si continutul sau. Sampania nu are forma, decat daca este pusa intr-un recipient-sticla sau pahar. Recipientul da forma. Similar, forma este adesea gandita in functie de recipientul care da forma continutului. Continutul este substanta lucrarii de arta; forma este ceea ce-i da contur si caracter.

Aceasta analogie –faptul ca forma este pentru continut ca si cum recipientul este pentru ceea ce este continut –este una comuna. Dar este de asemenea este inadecvata pentru a fi aplicata lucrarilor de arta, din moment ce, cand este vorba despre arta, este in general imposibil de a diferentia continutul de ceea ce-l contine. Continutul uverturii rusesti de Paste a lui Rimsky-Korsakov este plin de exaltare si de implinire.Dupa cate s-ar putea presupune, forma este doar structura muzicala ce cuprinde lucrarea. Insa continutul nu este "continut" in structura muzicala. Continutul nu ar exista izolat de structura muzicala. Nu este vorba de nici o exaltare in acest caz, independenta de structura muzicala. Recipientul/modelul continut presupune ca cei doi termeni sunt separabili. Dar continutul Uverturii rusesti de Paste-exaltarea-nu este separabila de forma in maniera in care sampania este separabila de sticla.

Unii ar putea sustine ca, continutul Uverturii Rusesti de Paste este chiar exaltare si paste in forma. Insa exaltarea nu suna ca un soi de lucruri la care ne gandim ca la o forma. Daca intrebuintam metafora a ceea ce este continut/ceea ce contine, exaltarea pare mai degraba ca acel lucru care ar fi continut in altceva. Dar atunci, ne intoarcem la problema paragrafului precedent, din moment ce exaltarea in piesa nu apare separabila de structura muzicala.

In scopul de a evita problema analogiei recipientului/continutului, neoformalistul ar putea explica distinctia formei/continutului intr-o alta maniera. Continutul unei lucrari de arta se spune ca are propriu-i inteles –tema –sau orice ar fi vorba. Atunci forma, este aspectul prezentarii propriului inteles, la modul in care intelesul este menit sa apara, la care este intrupat, prezentat sau articulat. Maniera de prezentare este cea care ii da forma

inelesului(in sensul de intrupare). Cineva s-ar putea gandi despre continutul unei opere de arta ca la esenta si forma ei, asemeni modului de aparitiei a esentei.

De exemplu, continutul, subiectul in discutie, intelesul sau tema "Caderea lui Icar", este maniera in care epoca –crearea istoriei trece pe langa noi neobservata. Despre aceasta este vorba in pictura. Forma lucrarii sta in modul cum tema lucrarii este surprinsa. Aceasta tema este articulata prin decentrarea subiectului in pictura –caderea legendara a lui Icar –intr-o parte unde este posibil sa fie omis(cel putin la prima vedere), in consecinta se realizeaza prezentarea si accentuarea intelesului lucrarii prin infatisarea sa.

Primul este continutul unei opere de arta, apoi, intelesul ei –despre ce este vorba; forma este modalitatea prezentarii intelesului, maniera prin care se spune depre ce este vorba se manifesta sau este articulata.. Totusi, fiecare propozitie are forma si continut in acest sens, insa nu fiecare propozitie este si o opera de arta. In acord cu neoformalistul, ceea ce diferentiaza operele de arta de alte lucruri care au forma si continut, este faptul ca forma si continutul in arta sunt legate intr-o maniera potrivita si satisfacatoare. Insa ce reprezinta "maniera potrivita si satisfacatoare"?

Sa consultam din nou "Caderea lui Icar". Dupa cum am vazut, tema sa este faptul ca istoria trece neobservata, un adevar care loveste o coarda frapanta a multora. Cine stia in 1950 si inceputul lui 1960 ca traia in epoca de aur a rock 'n' roll-ului? "Caderea lui Icar" sustine acest punct prin plasarea evenimentului major in pictura intr-o asemenea maniera prin care trece neobservat. Compozitia decentralizata functioneaza pentru a asigura o lectie la modul in care evenimente legendare pot sa treaca fara a fi remarcate, din moment ce pictura prezinta cadearea lui Icar intr-o modalitate in care am putea fi apti sa ne scape.

In loc sa-l privim pe Icar, suntem tentati sa admiram serenitatea compozitiei picturale, la fel de neatenti la starea lui Icar, ca si un fermier. Acesta e un mod frapant de a intelege ideea, doar privind tabloul de la o margine la alta. Constructia picturii isi aduce intelesul catre noi. Este un mijloc potrivit adus cu abilitate pentru a ne face constienti despre ce este vorba in pictura. In acest sens, forma este potrivita continutului.

Intr-adevar, este o maniera potrivita si satisfacatoare de abordare a subiectului, din moment ce contemplam cum Bruegel si-a "articulat" intelesul, suntem dispusi sa spunem "Cat de destept, cat de potrivit, cat de ingenios". Forma se potriveste continutului, si cand reflectam asupra potrivirii dintre inteles si forma, suntem satisfacuti sa vedem o treaba facuta bine. Unitatea dintre inteles si forma, starneste un sentiment de satisfactie a desavarsirii pe care am putea sa le exprimam prin a spune ca intelesul si forma "Caderii lui Icar", se potrivesc intr-un mod care este "doar cel bun" sau chiar "perfect".

Neoformalistul are un numar de avantaje deasupra formalistului. Potrivit neoformalistului, posesia unei forme care este satisfacatoare si potrivita continutului, este suficienta si necesara statutului artei. Acolo unde un artefact se potriveste intelesului intr-o modalitate suitabila si satifacatoare a prezentarii, este arta. Din moment ce acest lucru admite faptul ca ceea ce este continut poate fi relevant pentru statutul artei, evita multe dintre majoritatea contra-exemplelor problematice ale formalismului. De exemplu, cu toate ca lucrarea "Caderea lui Icar" a fost o dificultate pentru formalism, poate servi ca un exemplu paradigmatic pentru neoformalism.

Faptul ca numeroase tipuri de arta intentioneaza sa serveasca religiosului, politicului, intelectului, emotionalului si cuprinzatoarelor teluri sociale, nu prezinta probleme pentru neoformalist. Asemenea lucrari vor conta ca arta, atata vreme cat acste

teluri sunt articulate si incorporate in moduri de prezentare potrivite intelesului lor. Daca modul prezentarii este neconcordant cu telul unei lucrari, neoformalistul ar putea intreba, de ce o mai consideram o opera de arta? O predeica ce relateaza in mod plictisitor principiile unui catehism, nu este arta, dar unul are carui ritmuri ridica speranta, ar putea sa fie. Nu este acesta acel rezultat pe care-l cautam?

Neoformalismul este de asemenea sensibil la dimensiunea expresiva a lucrarilor de arta. Acolo unde spunem ca pictura este vie sau exprima viata, neoformalistul socoteste expresia vietii ca si continut sau inteles al picturii –despre ce aste vorba –iar apoi intreaba daca intelesurile formale ale picturii-liniile, culorile si subiectul abordat-sunt suitabile pentru a articula acea proprietate expresiva.

In contrast, formalismul, doar tinde catre formele structurale ale acestor picturi, si ignora relatia lor care survine calitatilor umane. "Insufletirea" nu suna ca ceea ce este numit forma semnificativa. Totusi, formalismul este sever incercat de faptul ca de nenumarate ori clasificam artefacte ca arta in virtutea calitatiile lor umane, a posesiilor de proprietati expresive. Dar aceasta responsabilitate nu multumeste neoformalistul.

Un alt avantaj al neoformalismului peste formalism, este faptul ca poate detine cazuri ca cel al lui Cage cu lucrarea 4'33''. Daca ideea lui Cage in lucrarea sa este ca sunetele comune merita sa ia parte in compozitia lucrarii, atunci acesta a descoperit un mod surprinzator de frapant de a incuraja acea patrundere. El a planuit acea situatie a interpretareii intr-o asemenea masura, incat toata lumea s-a aplecat in a-i sculta sunetele ambientale. Aceasta este o strategie economica diabolica pentru a ne face sa ascultam ceea ce in mod normal trece neobservat –ceea ce in mod normal filtram ca vacarm. Ne face sa contemplam galagia de dragul ei –sa-i remarcam contrastele si textura. Structura piesei, in alte cuvinte, functioneaza pentru a-si face intelesul manifest, aproape inevitabil. Ceea ce arata faptul ca, neoformalismul, spre deosebire de formalism, poate sa aprobe lucrari ca 4'33'' si alte experimente ca acesta, ca fiind arta. In acord cu neoformalistul , 4'33'' are o forma care este satisfacator potrivita continutului sau.

O vigoare ulterioara a neoformalismului versus formalism este aceea ca notiunea de potrivire satisfacatoare a formei in continut pare mult mai informativa si mai putin obscura decat notiunea de forma semnificativa. Bineinteles, unul nu poate sa afisesze fiecare tip de forma potrivita-proprie, din moment ce artistii mereu descopera altele noi, despre aceasta este vorba cand discutam de creativitate. Din moment ce, ceea ce se petrece potrivirii formei este net legat de inteles, la modul in care suntem capabili sa identificam intelesul lucrarii, ne aflam situati intr-o pozitie de determinare daca a fost implementata in mod eficace –daca articularea o promoveaza si o reintareste. Continutul, in alte cuvinete, ne guverneaza determinarea formei potrivite. Stiind ca, continutul ne pune intr-o pozitie de izolare a elementelor care l-au ridicat si apoi de stabilire a potrivirii acestor elemente de avansare, indiferent despre ce este vorba in lucrare.

Insa cazul neoformalismului, nu se preteaza exclusiv la a recupera scurtele caderi ale formalismului. Sunt de asemena consideratii independente in interesul sau. Acestea nu iau forma argumenteleor deductive, dar mai degraba argumentele dau cea mai buna explicatie. Asadar, neoformalismul este promovat pe motivul ca face cea mai buna treaba in a explica anumite trasaturi distinctive a practicii noastre artistice. Deci, daca asteptam ca teoriile noastre de arta sa ne faca practicice artistice inteligibile, atunci neoformalistul sustine ca privirea ei este atractiva pentru ca explica trasaturi ale practicelor noatre artistice mai bine decat predecesorii sai.

Care sunt acele trasaturi ale practicilor noastre artistice pe care neoformlismul exceleaza in a le explica? Unul dintre fenomene este schimbarea artistica. Arta este in continua miscare. Stilurile se alterneaza constant. De ce ar trebui sa fie asa? Daca teoriile de arta imitationiste ar fi adevarate, am fi asteptat ca evolutia picturii sa sa petreaca pana la impotmolire, odata artistii descoperind secretele expresivitatii realismului. Si daca formalismul ar fi adevarat, nu am putea noi sa prezicem un punct in istorie cand toate formele semnificative au fost descoperite? Dar credem ca arta este neobosita; mereu va descoperi noi forme. Cum poate aceasta sa se petreaca?

Neoformalistul explica, punctand ideea ca istoria inainteaza, situatiile umane se schimba, noi chestiuni apar, oamenii au lucruri noi de spus, si operele de arta au lucruri noi pe care sa le reprezinte. Continuturi noi imputernicesc forme noi-noi forme potrivit satisfacatoare sunt astfel numite pe mai departe. Forma se schimba deoarece continutul se schimba, oriunde noul continut necesita moduri de prezentare fara de precedent, dar totusi potrivite. Stilul artistic se transforma mereu deoarece noul continut impulsioneaza la a cauta noi forme de articulare. Si asta este exact la ce se asteapta, daca neoformalismul ar fi adevarat.

Conectat la explicatia de ce formele artistice se schimba, intervine completarea neoformalistului cu, de ce pretuim arta. Timpuri noi cer intelesuri noi, idei noi, subiecte noi, pe scurt, cer continuturi noi. Arta serveste pentru a articula, evidentia acest nou continut –sa ridice noi intrebari si sa reconsidere adevaruri vechi –in viata comunitatilor in continua schimbare. Arta examineaza aceste chestiuni, si le articuleaza in moduri care invita la gandire. Ofera corp noii expresii a noilor valori, de asemenea si celor vechi in timpuri noi. Si acesta este motivul petru care arta este importanta in viata societatii

Aditional, neoformalismul are sens in afara practicilor noastre critice si apreciative. In mod caracteristic, criticii isi petrec o buna parte din timp interpretand si chemand atentie catre elementele distinctive din lucrarile de arta pe care ei le interpreteaza. Se pun un inainte si un inapoi intre relevarea intelesului lucrarii si apoi punctarea catre partile unei opre de arta care sunt relevante pentru intelesul ei. Un critic literar poate atrage atentia asupra pasului mort al unei poezii ca “Acuzarea Brigazii Luminite” a lui Tennyson si apoi reamintindu-ne ca acest subiect este un asalt cavaleresc necrutator. Ceea ce face criticul, este relatarea unei trasaturi structurale a poemului –cadenta sa (ritmul sau) –tema poemului. Scopul este de a arata ca forma unei poezii, modul in care este articulata, este apropiata de intelesul ei –ca este ideal realizata, sau, cel putin, bine potrivita pentru a o exprima.

De cele mai multe ori, neoformalistul adauga, aceasta procedura da sensul perfect, daca ceva este esential pentru o opera de arta aceea este necesitatea ajustarii formelor pentru continut. In astfel de cazuri, criticul, este capabil sa gesticuleze exact ceea ce face artefactele de arta relevante. Dezvaluie valoarea artistica in lucrare –modul prin care lucrarea functioneaza ca o opera de arta. Desigur, a asista la unificarea formei si a continutului nu este un lucru pe care numai criticii il fac. Acesta este de multe ori ceea ce noi non-criticii facem la fel de bine. In aceste observatii, ctriticii sunt doar cazuri speciale –de exemplu, si frecvent profesionale –reprezentative la ceea ce oamenii obisnuiti fac atunci cand reactioneaza in fata unei opere de arta. Criticii ne ajuta aratandu-ne unde sa ne uitam si cum sa intelegem ceea ce descoperim. Dar in asta, procedeele lor sunt pur si simplu o extensie mult mai rafinata a unui mod central prin care noi toti apreciem operele de arta.

Cititori obisnuiti, privitori si ascultatori se asemenea intreaba de ce operele de arta sunt organizate asa, si cel mai frecvent raspund la intrebare prin referire la continutul operei. Si unde modul articularii se potriveste sau in mod particular relevant sau opus continutului lucrarii, dobandim un sens satisfacator de unitate datorita maestriei artistului in potrivirea formei cu continutul. In acest fel putem aprecia lucrarile de arta, indiferent daca suntem critici sau membrii audientei de rand.

De ceea acest comportament se afla in centrul procedeelor apreciative in buna concordanta cu neoformalismul. Ceea ce este special la lucrarile de arta, este relatia potrivita dintre forma si continut, apoi reflectand asupra acelei potriviri va parea ca este calea naturala pentru a raspunde la ce este unic artistic la lucrarile de arta.

Prin urmare, neoformalistul ofera o explicatie foarte edificatoare pentru procedeele noastre de apreciere, indiferent daca suntem critici sau doar non-profesionalisti sau privitori de rand, ascultatori sau cititori de rand. Neoformalismul de asemenea poate spune ceva despre ceea ce acel artist a facut. Ce face un artist diferit de un om de stiinta, un doctor, sau un avocat? Care este aria sa speciala de expertiza? Aceasta este o intrebare pe care Platon a ridicat-o in cateva dintre dialogurile sale. Neoformalistul i-a raspuns direct. Artistul este un specialist in potrivirea modurilor de prezentare si de intelegere, in imbinarea formei cu continutul.

Pe scurt, neoformalismul este superior formalismului, deoarece poate certifica importanta continutului reprezentational pentru arta. In schimb, este superior teoriilor reprezentationale ale artei deoarece sublinieaza ca numai continutul nu este suficient pentru statutul artei; forma este cel putin indispensabil agala. Neoformalismul este de asemenea alert fata de dimensiunea expresiva a operelor de arta, privind proprietatile expresive precum lucrarile de arta relevante si forma in maniera lor de intrupare. Pe deasupra, neoformalismul poate explica ce sunt artistii, de ce se schimba arta, de ce apreciem arta si de ce criticile si aprecierile nespecializate iau forma pe care o creaza.

In linii mari, neoformalismul este o teorie de arta viguroasa. Ca teorie comprehensiva a tuturor artelor de pana acum, neoformalismul este cel mai bun candidat. Dar chiar si asa isi are propriile probleme.

Potrivit neoformalismului x este o opera de arta daca si numai daca (1) x are continut; (2) x are forma; si(3) forma si continutul lui x sunt relatate satisfacator intr-o maniera adecvata. Premisele in care x are continut ne reamintesc de teoria artei reprezentationale si este susceptibila acelorasi feluri de obiectii ridicate impotriva teoriei din primul capitol al acestei carti.

Neoformalistul spune ca x este arta numai daca x are continut-un inteles, ceva despre care x este vorba. Aceasta este conditia necesara pentru arta. Dar asa cum am vazut deja, nu toate artele se infrunta cu aceasta conditie. Anumite tipuri de arta nu au inteles. Anumite tipuri de arta sun exclusiv devotate in a produce efecte in audienta. Anumite tipuri de arta sunt create pentru a incanta prin propria aparitie.

Abstractul grilaj de pe poarta unui palat poate fi un exemplu in acest caz. Nu poseda nici o proprietate distinctiv expresiva. Este pura placere pentru privire prin felul cum arata, si de cele mai multe ori asta e tot ce intentioneaza sa faca. Prin urmare, intelesul nu poate fi o conditie necesara pentru toate tipurile de arta; anumite tipuri de arta sunt “dedesubtul” intelesului. Astfel de lucrari de arta pot fi pur si simplu frumoase. Sunt lipsite de continut; nu sunt despre ceva anume.

Mai mult muzica pura de orchestra si dansul absolut pot fi de asemenea descrise in acest mod. Dar neoformalistul nu poate sa accepte cu resemnare aceste obiectii. El poate sustine ca este o modalitate prin care astfel de tipuri de arta au continut. Cu toate acestea picturile abstracte si muzica de orchestra nu par sa aiba continut in sensul ca nu se refera la evenimente palpabile, nici nu au teme, nici puncte de vedere exacte despre nimic, au structuri ce produc impresii audientei –asta starneste placere si captivare.

Continutul acestor lucrari de arta, sugereaza apoi neoformalistul, sunt ritmurile, procedeele vizuale si acustice si organizare de elemente ce stapanesc atentia audientei, asta ne incanta, sau asta ne acapareaza. Artistul arunca aceste structuri mult mai departe fata de cat suntem miscati de ele. Aceste structuri se adreseaza sensibilitatii noastre umane, si intr-un fel, trezesc natura si conturul sensibilitatii noastre catre noi.

Asemenea lucrări de artă ne arată,adesea spre surprinderea noastră,ca suntem genul de fiinta capabila de a gasi placerea, de exemplu, in a trece arcusul peste corzile viorilor intr-o maniera anume. Artistii care manipuleaza aparitiile de dragul de a arata frumusete si de a genera placere sunt de fapt de asemenea esentialmente implicati in explorarea sensibilitatii umane.

Lucrarile lor ne ingaduie sa facem descoperiri despre noi insine-despre ce fel de fiinte suntem la nivelul sensibilitatii noastre perceptuale. Aceste lucrari sunt, atunci, despre ceva anume; este vorba despre capacitatile, inclinatiile, si probabil limitele laturii senzoriale umane. Toate au un scop-inteles, ne spun despre ceea ce si cine suntem.

Fara indoiala aceasta descriere a lucrarilor de arta este adevarata in anumite cazuri. Isi atinge scopul descriind lucrarile multor artisti minimalisti cum ar fi sculptorul Donald Judd si compozitorul Philip Glass. Acesti artisti intentioneaza ca operele lor sa aiba o dimensiune reflexiva -fiind vorba despre ei insisi in sensul in care acestia incurajeaza audienta sa reflecte asupra experientelor proprii a lucrarii in discutie (sa reflecte de exemplu modalitatea in care anumite progresii repetitive influenteaza constiinta temporala a muzicii) aceste lucrari au scopul de a invita la un raspuns perceptiv in spectatori-se extend la o invitatie de a se alatura caii pe care noi o urmam catre lucrarile de arta.

Dar nu toata muzica si pictura abstracta are aceasta dimensiune reflexiva sau perceptiva multe ne atgrag fara a ne ghida spre a reflecta asupra lor sau spre a contempla conditia propriei noastre absobrtii. Multe dintre categoriile de arta ne prind prin frumusetea lor diafana, fara a ne invita sa reactionam si sa ne intrebam de unde acel sens in aparitia frumusetii.

In general arta minimalista succede in a manifesta o postura reflexiva asupra experientei noastre cu ea datorita austeritatii sale lasandu-ne cu putin altceva de contemplat exceptand modul in care lucrarea de arta ni se adreseaza cu anumiti parametrii restrictivi ai sensibilitatii.

Structura (austera) minimala a artei minimaliste (de aceea se numeste minimalism)ne constringe in a adopta o postura aperceptiva dar acesta nu este cazul intregii picturi si muzicii abstracte. Ar putea include sensibilitatile noastre –intru totul fara a ne incuraja sa interogam sursa acelui angajament.Aceasta este sau poate fi atat complexa si sa ne impuna atentia atat de coplesitor incat nu avem nici timp si nici inclinatie de a cugeta asupra originii puterii sale. Multe tipuri de dans sunt asa. Asemenea lucrari ar putea sa duca lipsa, destul de frecvent, de un soi de structura interna a strategiilor care ne permite

despre ce este vorba in minimalism sau sa comentam asupra naturii a sensibilitatii noastre umane.

Dar daca asemenea lucrari nu incurajeaza o postura aperceptiva in audienta si nu poseda acel tip de structura interna care o provoaca, ce sens are sa spunem ca aceste lucrari sunt despre explorarea sensibilitatilor noastre umane? Multe lucrari de arta implica sensibilitatea nostra chiar intr-un mod placut fara a fi vorba despre capacitatile sau placerile noastre.

Pentru a putea fi vorba despre capacitatile noastre pentru angajamente placute, cu siguranta necesita mai mult decat a fi placut. O ciocolata este placuta,dar nu este vorba despre placere. Nu este reflexiva.

Similar, in cazul in care contin structura interna speciala care ne atrage atentia catre capacitatile noastre de absorbtie, nu exista fundamente de a presupune faptul ca toate lucrarile de arta "fara sens"sunt intr-adevar despre capacitatile noastre de absorbtie.

Majoritatea au cerinta lumeasca de a ne stimula simturile in diferite modalitati, nu cel mai obscur, reflexiv scop de a genera reflectie asupra naturii sensibilitatii umane. Acesta nu poate sa fie "intelesul"lor sau continutul. Asadar anumite lucrari de arta nu sunt despre nimic. Nu au nici un subiect sau continut. Astfel continutul nu este o conditie necesara a artei.

Neoformalistul sustine faptul ca x este arta doar daca are forma. Acesta conditie este putin inselatoare; Evaluand-o depinde de ceea ce intelegem prin "forma".Daca interpretam "forma" in anumite moduri este clar fals.

De exemplu, daca ne gandim ca avem forma "avand parti care sunt conectate intre ele in fel sau altul", atunci, cu toate acestea conditia va sta pentru orice, incluzand orice lucrare de arta care are componente perceptibile, nu va obtine pentru lucrarile de arta care nu au componente perceptibile, cum ar fi picturile monocrome ale caror culoare este uniforma in intregimea imaginii plane.

Dar asta, bineinteles, nu este sensul formei pe care am atribuit-o neoformalistului.Am insinuat ca, pentru neoformalist, forma se insumeaza in modul in care intelesul sau continutul unei lucrari de arta este articulat –cum intelesul este incorporat, modul sau de prezentare. Totusi aceasta notiune a formei are cel putin o limitare evidenta. Daca forma este necesar corelativa cu intelesul sau continutul –daca necesita continut in scopul de a subzista –atunci o lucrare fata inteles sau continut nu are forma in acest sens. Si din moment ce anumite lucrari de arta sunt lipsite de inteles sau continut-lucrarile de arta care sunt despre nimic –atunci neoformalistul trebuie sa conchida ca ,in acest sens al formei, forma nu poate fi o conditie necesara a artei.

S-ar putea incerca sa se gaseasca un sens mai promitator al formei pentru neoformalist. Un candidat poate fi acela cand forma lucrarii nu este nimic altceva decat aparenta sau figura. Aparenta sau figura lucrarii in aceiasi masura in care termenul "forma umana" este interschimbabila cu "corpul uman". Totusi aceasta utilizare pare inadmisibila in general, cu respect pentru lucrarile de arta din moment ce ne referim la forma unei lucrari de arta, in general ne referim la ceva mai putin decat aparenta sa totala.

A treia conditie necesara in teoria neoformalista a artei "este aceea ca x este o lucrare de arta numai daca forma si continutul lui x sunt relationate intr-o maniera potrivita si satisfacatoare". In masura in care asa cum acesta conditie depinde de conceptul formei si continutului, ea dobandeste obiectiile precedente. Dar aceasta conditie de asemenea ridica noi probleme. Ne intoarce inca o data la chestiunea artei rele"bad art". Anumite tipuri de

arta sunt proaste. Un motiv comun pentru proasta calitate in arta este acela ca o lucrare de arta esueaza in a gasi o forma potrivita si satisfacatoare pentru continutul sau.

Dar ceva nu inceteaza sa fie o lucrare de arta pentru ca e de proasta calitate. Este in continuare o lucrare de arta doar ca este una proasta. Frecvent ne gasim spunand "am vazut acea lucrare de arta (o piesa de teatru de exemplu) seara trecuta, dar a fost o lucrare de proasta calitate (o piesa proasta)". Nu spunem "nu am vazut nici o lucrare de arta". Insa neoformalistul nu se poate baza pe aceasta . Daca ceva esueaza in a gasi o forma potrivita si satisfacatoare pentru continutul sau, nu este, deci neoformalismul implica intr-o oarecare masura o lucrare de arta.

Urmarile neoformalismului sunt acelea ca toate lucrarile de arta numite dupa cum se cuvine, sunt bune-toate sunt impliniri folositoare din moment ce orice este o opera de arta a descoperit forma potrivita si satisfacatoare pentru continutul sau si cum ar putea ceva ca aceasta sa fie proasta?

In loc de o teorie comprehensiva si clasificatoare a artei, neoformalismul se dovedeste a fi o teorie a artei laudabila –o teorie care marcheaza doar arta buna, arta care merita lauda pentru imbinarea satisfacatoare a formei si continutului. Dar acest fapt domina intreaga arta de proasta calitate, care de fapt probabil depaseste exponential arta de buna calitate. Astfel apropierea satisfacatoare a formei de continut nu poate fi o conditie necesara a artei.

Inutil sa spunem neoformalistii sunt constienti de aceasta obiectie si sunt prompti in a referi un remediu. Este astfel: exista arta de proasta calitate asa cum indica folosirea uzuala, insa proasta calitate in arta este o functie a posesiei de grade inferioare ale potrivirii satisfacatoare. Lucrarile de proasta calitate sunt arta; ele poseda potriviri satisfacatoare dar in cantitati foarte mici.

Sunt cateva probleme cu aceasta miscare. Prima, cineva anume se intreaba cum orice care a gasit o potrivire satisfacatoare a formei pentru continut poate sa fie de proasta calitate, in oricare sens direct. Dar a doua problema, in mod straniu suficienta, proasta calitate aici pare a fi nimic mai mult decat absenta bunei calitati(bunatatea la un nivel minimal), in masura in care potrivirea satisfacatoare trebuie intotdeauna sa conteze ca o proprietate care face bine in lucrarile de arta. Pana acum nu prezinta defecte ca lucrarile de arta absolut defecte intru totul, nu doar virtuti substandardizate.

O lucrare de arta poate sa fie nesatisfacatoare in nepotrivirea formala in toate modalitatile posibile; insa filmele s.f si picturile de pe marginea trotuarului ca in targurile de arta sunt asa de obicei. Ele nu sunt de proasta calitate pentru ca ele nu sunt suficient de potrivite formal, ele sunt un dezastru total, problema nu este faptul ca ele sunt insufficient de bune; ele sunt in totalitatea lor proaste.

Redefinirea neoformalistului asupra proastei calitati ca o diminuare a ceea ce este bun, totusi pare dubioasa. Pe langa aceasta, din moment ce exista proasta calitate pozitiva si nici macar buna calitate negativa care sa fie gasita in arta, chiar si cu aceasta reconstructie a proastei calitati, cerinta formei potrivita si satisfacatoare nu poate servi ca o conditie necesara pentru arta, din moment ce exclude din randul artei, arta proasta pozitiva-arta care este nesatisfacatore si formal nepotrivita fara nici un coeficient de forma potrivit satisfacatoare.

Posibil ca unele sa spuna ca este bine. Uneori o experienta ca arta poate fi atat de rea incat nici nu ar trebui sa o punem in calcul ca este arta ca celalalte. Poate neoformalistul este preocupat de ceva important. Sa creezi o lucrare de arta este un fel de realizare.O

lucrare de arta, asa, nu pot fi intru totul proasta. Trebuie sa aiba ceva bun. Probabil asta implica cateva potriviri minimale ale formei pentru continut.

Proasta calitate in arta este doar o lipsa de cantitate suficienta a formei adecvata in mod satisfacator.

Dar sunt doua probleme aici. Prima este evidenta, si anume: ce este o cantitate suficienta de potrivire si cum o masuram? Poate fi asta facuta fara a judeca in mod arbitrar? Dar acolo este de asemenea o problema mai profunda. Caracterul potrivit sau caracterul satisfacator este o problema de grad. Am putem numi caracterul potrivit un concept de grad. Dar fiind o lucrare de arta nu este o problema de grad. Mai exact ,ceva este sau nu este arta. Sa numim asta un altul/ sau conceptul. De exemplu, cineva este fie virgin sau nu; unul poate fi putin din fiecare.

Mai mult decat atat, unul nu poate folosi un concept de grad, exceptand stipularea, de a defini un altul/sau conceptul. Nu poti fi 85% virgin si 15% inocent. Virginitatea este o afacere incheiata, nu o problema de grad. Dar daca este asa –daca conceptele de grad sunt prost adaptate pentru a defini fie unul/sau conceptele –atunci acolo este o problema profunda cu care neoformalistul este tentat sa defineasca arta in termeni ai formei potrivit satisfacatoare.Caracterul potrivit –sau potrivirea satisfacatoare –sunt concepte de rang, nu fie unul/sau conceptele, si, prin urmare, nu sunt soiul de concepte potrivite din punct de vedere logic pentru a defini arta.

Caracterul artistic sau semnul distingtiv al statutului artei nu este o problema de grad. Dar presupunand incercarile neoformalistului de a rezolva nepotrivirile prin stipularea unui punct de vedere intrerupt –un punct de plecare inferior cu care o lucrare este insumata de potriviri formale nu este suficient pentru a avea importanta ca arta. Este greu sa iti imaginezi ca rezultatul unei astfel de actiune poate fi satisfacatoare. Pentru oricine o astfel de limita va aparea in mod arbitrar oricui care este sub activitatea sa.

Dispute constante se vor ridica de-a lungul frontierei dintre arta si no-narta. Si deposedarea de drepturi va avea motive folositoare de partea lor, din moment ce dezbaterea lucrarilor va avea cel putin cateva grade de potrivirire formala acceptate. Pentru ca potrivirea satisfacatoare sa asigure un test de turnesol pentru statutul artei, anumite principii non-arbitrare trebuie gasite pentru a determina ce cantitate de grade de potrivire formala este doar suficienta. Dar asta pare o cauza pierduta.

In discutia noastra despre problemele neoformalistului cu arta de proasta calitate, cititorul poate fi surprins ca nu a fost sugerat faptul ca va fi rezolvata prin inlocuirea premiselor potrivirii formale cu cele mai modeste premise prin care potrivirea formala poate fi deliberata de artist. Cu toate acestea, o lucrare de arta nu are nevoie sa realizeze o unire potrivit satisfacatoare a formei cu continutul, ci numai sa fie deliberate pentru a o dobandi. Atunci arta de proasta calitate ar fi arta numai in cazul in care acolo a fost o intentie de a descoperi potrivirea formala, dar unde intentia a fost nerealizata.Va salva asta neoformalismul?

Nu prea. Cu scopul de a vedea asta, avem nevoie doar sa ne schimbam atentia noastra de la a considera necesar pentru fiecare din conditii individual sa intrebam care din conditii sunt suficiente impreuna pentru a defini totul si numai arta.

Nu sunt, din moment ce multe artefacte care nu sunt arta au forma si continut care nu sunt doar relatate in moduri satisfacator adecvate, dar care sunt deliberate pentru a fi relatate asa.

Impachetarea de produse casnice obisnuite, de exemplu, are un continut, ceva despre care e vorba, cu alte cuvinte produsele pe care le contin, despre care spun ceva legat de designul lor selectat cu grija.

Cutiile obisnuite Brillo, de exemplu, sunt despre produsele Brillo, despre care spun ceva prin intermediul formelor si culorilor. Au scopul sa comunice in mod intentionat prin intermediul formei lor. Culorile aprinse asocieaza Brillo cu linii scilpitoare si aspectul liniilor unduite sugereaza calitate curata.

Articulatia  formala a unei cutii obisnuite Brillo este potrivita – chiar satisfacatoare in acest fel –din moment ce potriveste intelesurile intentionate de producatorii sai.

Nu poate fi nici o indoiala ca obisnuitele cutii Brillo, proiect al Procter and Gamble sugereaza ca ideea produselor lor sunt intr-un mod economic, potrivit si chiar fantezist.

Dar cutiile obisbuite Brillo nu sunt arta, chiar daca abordarea lui Andy Worhol este apropiata de ele. Si nici nu este un exemplu rar intalnit. Multe artefacte culturale imbina continutul lor cu formelele adecvate satisfacator. Despre asta este vorba in designul commercial. Daca autovehiculele special construite pentru campare exprima clar soliditate, formele patratoase o articuleaza. Daca ochelarii de soare intaresc ideea de cool, formele lor clar dinamice au o mare legatura cu asta. Etichetele de pe sticlele de apa de gura au continut, au inteles, si sunt despre ceva anume. Companiile care le vand angajeaza o armata de grafic designeri pentru a o exprima clar- pentru a gasi o forma potrivita pentru continut.

Uneori reusesc. Dar ai vazut vreodata o sticla de apa de gura intr-un magazin alimentar pe care ai putea-o numi arta? Dar ar putea nu trebuiasca sa o faca un neoformalist?

Artefactele culturale-inclusiv gestica si comportamentele –de toate felurile au continut si sunt transportate prin intelesuri .Poate ca cele mai multe sunt. Si in mod aditional, renunta la cateva din articularea intelesurilor lor prin intermediul fomei adecvate, unul in care putem sa stam in spatele lui si sa admiram pentru satisfacatoarea economie, unitate, coerenta, si asa mai departe. Dar nu toate astfel de productii culturale sunt arta; obisnuitele cutii Brillo nu sunt. Si inca, dupa acelasi indiciu, este greu de vazut cum neoformalismul poate nega statutul lor de arta. Prin urmare, chiar daca la inceput o promitatoare teorie de arta comprehensiva, neoformalismul pare in ultima instanta prea generala si trebuie respinsa din acest motiv.

## Partea II
## Ce este forma artistica?

### Diferite pareri despre forma artistica

Forma este un concept important pentru a putea vorbi despre arta. Nimeni nu poate nega acest lucru. Insa, asa cum am vazut, nu poate servi la definirea trasaturilor tuturor artelor intr-o teorie comprehensiva. Formalistii si neoformalistii, ca teoreticieni de reprezentare si de exprimare a artei dinaintea lor, puncteaza favorabil trasaturile artei remarcabile. Dar isi supraaprecieaza fortele. Nici forma expresiva nici forma adecvata nu este o trasatura esentiala a tuturor artelor. Dar multe din categoriile de arta poseda forma si asta, intr-o mare masura, este de multe ori motivul pentru care o apreciem. Astfel, chiar si asa forma nu defineste arta, inca mai avem nevoie de un raport despre ea –o teorie comprehensiva a formelor artistice.

Deci ce este o forma artistica?

Probabil cea mai comuna maniera de a gandi despre forma artistica este sa concepem faptul ca are o jumatate dintr-o distinctie – distinctia dintre forma si continut. Neoformalistul incearca sa clarifice acest contrast prin al intoarcere la distinctia dintre semnificatie si modul de prezentare. Insa, asta face conceptul de forma totalmente dependent din punct de vedere logic aproape de arta care poseda ceva pe care vom inclina spre a-l numi semnificatie. Astfel, asa cum am notat mai devreme, daca sunt lucrari de arta fara semnificatii, asa cum par sa fie, atunci aceasta cale de a conceptualiza forma determinafaptul ca astfel de lucrari de arta le lipseste forma in totalitate.

Dar asta este formulate cu idei gresite, de multe ori lucrarile de arta “fara inteles”-la fel ca operele de muzica pura –sunt ceea ce in mod tipic le luam drept cele mai grozave exemplare de forma artistica. De aceea, conceptia neoformalistului despre forma –ca modul de prezentare a continutului –nu ne poate furniza o teorie comprehensiva a formei artistice.

Asta sugereaza ca una poate cauta o cale mai buna de a maestri contrastul dintre forma si continut. Un mod de a face asta este sa spui ca ceea ce creeaza lucrarea de arta este continutul, iar forma este calea prin care indiferent cum, face lucrarea de arta organizata. Continutul este substanta; forma este maniera. Forma opereaza cu orice care cuprinde continutul. Din nou, aceasta ne produce conceptia despre forma unei lucrari de arta ce depinde de propria noastra conceptie despre continutul lucrarii de arta. Asta este, una nu poate determina modul ei de organizare, pana cand una stie ceea ce a fost organizat.

O problema apare aici aproape imediat. Cum vom numi forma artistica a unei lucrari ce depinde mai mult decat de conceptia noastra a continutului lucrarii.

Dar notiunea de continut, dupa cum am declarat, este excesiv de ambigua, si aceasta ambiguitate este la fel ca si cum ai contamina orice spunem despre forma artistica intr-un asa fel incat frontiera dintre forma si continut devine instabila.

Daca am intelege “continutul” ca fiind “orice face lucrarea de arta”, ia in considerare toate lucrurile diverse pe care le-am putea lua in vedere. Imagineaza-ti o pictura cu caracter istoric a lui St. Francis si un magar. Ce face aceasta lucrare de arta? Intr-un singur sens, este facuta din – ce contine-culori de ulei. La un alt nivel de descriere, este facuta din linii, culori si forme inchise. Aceste componente dau apoi sursa catre figurile

reprezentationale care se refera la subiecte si referiri precise, si anume la Sf. Francis si magarul sau, care, alternative, poate fi de asemenea expresive pentru calitatea umana a prieteniei. Mai mult decat atat, picturile pot lua un punct de vedere favorabil St. Francis, privindu-l intr-un mod admirabil. Poate, in completare, sa sugereze o teza despre St. Francis: aceea ca este bland cu magarul sau: ca toti oamenii ar trebui sa fie blanzi cu animalele lor.

O picture imaginata, la fel ca aceasta, poate fi realizata din, multe lucruri: culori de ulei (si panze); linii, culori si forme; reprezentari si si subiectele lor; proprietati expresive; puncte de vedere; teze; si tematici.

Mai mult decat atat, aceasta lista poate fi si mai lunga daca descrierea noastra a acestor dimensiuni ar fi cu granulatie fina. Care dintre toate aceste feluri de lucruri care pot fi spuse pentru a face continutul picturii este continutul picturii?

Problema este aceasta, la momente de timp diferite si contexte diferite, oricare dintre aceste lucruri sau combinatii asadar poate fi si a fost identificata drept continutul a acestor picturi. Dar asta reda distinctia dintre forma si continutul instabil.

De exemplu, daca identificam continutul unei picturi, care este format din linii, culori, si forme, atunci aceasta nu este doar in avantaj cu modul in care noi in mod tipic identificam aceste elemente in pictura, mai lasa ceva de aemenea pentru forma de a fi. Daca liniile, culorile si formele picturii nu constituie forma sa, atunci ce face? Exista un mod de a trata linia – este in lungime sau grosime –ceea ce este separabil din linii? Daca linia este un element continut al picturii, si este o pictura non-reprezentationala, unde este forma picturii? Unul ar putea spune ca forma picturii este o proprietate neaparata a liniei –o calitate expresiva, de exemplu – dar, atunci calitatile expresive sunt elemente continut ale lucrarii de arta, nu elemente formale. Probleme similare inconjoara muzica pura. Daca structurile lor muzicale sunt continutul lor, care este forma lor? Calitatile lor expresive? Forma devine o tinta in miscare in aceasta conceptie despre continut, si, in acelasi timp, in totalitate una invizibila.

De fapt, un alt motiv care probabil este imposibil sa distinga forma din continut pe supozitia ca acel continut este orice face lucrarea de arta este acela, vorbind in linii mari, forma este indiscutabil unul dintre lucrurile care fac o lucrare de arta.Unii ar putea, intr-adevar, sa imbratiseze notiunea ca nu este nici o diferenta intre forma si continut intr-o lucrare de arta. Dar asta este prea putin pentru a contribui favorabil in caracterizarea naturii formei artistice.

Cu scopul de a trece peste aceste dificultati, unul poate recurge la limbajul uzual.

In discursurile obisnuite, de multe ori limitam terminologia continutului a ceea ce reprezinta lucrarea de arta. Continutul unei lucrari este ceea ce ea reprezinta –subiectul sau (St. Francis) si orice este spus despre acel subiect (sunt teze si tematici,de exemplu). Asadar, am putea spune ca liniile, formele si culorile unei picturi sunt elementele formale care sunt desfasurate intr-o anumita maniera cu scopul de a articula continutul picturii – pentru a reprezenta St.Francis si/sau pentru a-l reprezenta intr-o anumita postura sau pentru un scop anume.

Dar nu este evident ca invocarea reprezentarii va sublinia distinctia dintre forma si continut in mod clar. Gandeste din puctul de vedere ca o trasatura a lucrarilor de arta. Este un element reprezentational al unei lucrari de arta –unul, de exemplu, care este adesea conectat de tematica unei lucrari (ceea ce se spune despre subiectul ei). Ura de rasism, pentru inceput, poate descrie puncetele de vedere ale unei lucrari. Din moment ce

este o trasatura reprezentationala a lucrarii, pare totusi ca ar conta ca trasatura a continutului lucrarii. Si pe deasupra nu este ea de asemenea si o trasatura formala? Nu este ea rezultatul modului in care materialul representational din lucrare este tratat? Mai mult decat atat, daca ne intoarcem la continut/ analogia continutului, nu este acel punctul de vedere in care toate elementele reprezentationale din lucrare sunt cuprinse? Astfel, invocand conceptul reprezentarii acesta nu va marca in mod précis frontiera dintre forma si continut pentru noi.

Si bineinteles, o alta problema, cu care ne-am intalnit deja de mai multe ori, prin invocarea reprezentarii in acest context este acela ca multe lucrari de arta nu au continut reprezentational. In fata acesteia, atrage dupa sine faptul ca nu pot avea forma, din moment ce acolo nu este continut cu care forma poate opera. Dar sunt multe exemple de lucrari de arta non-reprezentationale care au forma. De aceea, daca este stipulat ca aceste lucrari au continut –de exemplu, liniile, culorile si formele lor –atunci din nou am ramas fara nici o cale de a vorbi desre formele lor. Fie astfel de lucrari au continut fie nu au; dar in oricare ipoteza, ele par a fi lipsite de forma. Astfel,

in orice fel, concluzia este inacceptabila. Prin urmare, pretinderea distinctiei dintre forma si continut inca nu ne dovedeste o maniera cuprinzatoare de a caracteriza forma artistica.

Pana aici dificultatea a constat in incercarea noastra de a caracteriza forma artistica in tandem cu continutul. Tragand liniile dintre ele in cel mai bun mod s-a dovedit a fi indoielnic. De aceea, un mod de abordare pe care in mod natural insusi ni-l recomanda, este sa incercam sa definim forma artistica fara a face referire la continut. Asta, cel putin, ne reduce problemele la jumatate.

Daca reflecatam mai mult asupra modului in care nescriem forma artistica, vom observa ca de multe ori ne referim la ea ca unificare sau complex. Sunt doua comentarii frecvente despre forma artistica. De asemenea ne furnizeaza un indiciu despre natura formei artistice. In scopul de a fi unificata sau complexa, o lucrare de arta trebuie sa fie compusa din elemente. Daca elementele dintr-o lucrare de arta sunt relatate in asa fel incat sa para ordonate, sau, daca anumite raporturi dintre elementele unei lucrari sunt repetate –ca A/B/A/B structura ritmului unei poezii –numim asta unitatea de calitati a trasaturilor unei lucrari de arta. Daca acolo sunt multe feluri de raporturi intre elementele unei lucrari de arta, sau, daca raporturile dintre elemente sunt multicolore si diverse, ne referim la lucrarile de arta ca la complexitate. Firul comun care ruleaza printre aceste descrieri sunt elemente si raporturi. Atunci elementele si raporturile, sunt ingredientul de baza al formei artistice.

Cand facer declaratii despre forma unei lucrari de arta, vorbim despre relatia dintre elementele unei lucrari. Cand spunem ca figurile de pe o parte a picturii echilibreaza figurile de pe cealalta parte a picturii, vorbim despre elementele picturii in relatie reciproca. Pare rezonabil sa presupunem ca oricand facem declaratii despre forma unei lucrari de arta, facem declaratii despre anumite expuneri sau relatii intre elementele ei. Statutul formei este intotdeauna in mod fundamental traductibil ca dovada a statutului “x are o astfel de astfel relatie cu y”. Chiar unde x si y nu sunt mentionate, expunerile veritabile ale formei pot fi mereu incasate in apropierea referintelor catre elemente si a raporturilor lor. Sa spui ca o poveste sau un dans este uniformizata este deseori sustinuta de referintele la motivele ca se repeat –elemente dintr-o poveste sau dans care seamana

sau reproduce pe fiecare. Aici, forma artistica este doar structura temelor repetate, unde temele sunt elementele iar raportul dintre ele este repetitivitatea.

Lucrarile de arta au multe elemente, iar acestea pot fi relatate in multe feluri.

Sunetul intr-o poezie poate avea legatura cu alte sunete, sau poate avea legatura cu intelesul lucrarii. Diferite cazuri de descriere se pot referi la fiecare in povesti, si asta este baza structurii narative. Frazele muzicale pot fi rupte, redistribuite, prelucrate, modificate, amplificate, micsorate, si asa mai departe; aceasta este forma muzicala. Personajele intr-o drama pot fi in relatii de adversitate intre ele. Acesta este conflictul dramatic, o trasatura formala a lucrarilor de arta. Este o relatie intre partile piesei – caractere –si ceea ce ele reprezinta (binele impotriva raului, anti nazistii contra nazistilor, intelectul versus putere, si asa mai departe). Volumele in pictura si sculptura poate fi ori in echilibru ori in dezechilibru.

Acestea doua sunt relatii formale. Un roman poate fi complex deoarece are un numar mare de personaje diferite. Multimea de personaje si ordinea contrastanta a diferitelor calitati sunt proprietatile formale ale lucrarii de arta.

Forma artistica, prin urmare, este constituita din raporturile dintre elementele unei lucrari de arta. Lucrarile de arta pot avea diferite elemente ce sunt relatate in moduri diferite.

Cateva din aceste moduri pot fi coordinate, la fel cum personajele sunt relatate in intriga din majoritatea povestirilor. Sau pot fi in mod relativ necoordonate. Elementele de culoare din decorul unei scene fixe, desi sunt in raport cu fiecare, poate sa nu aiba legatura cu conflictul dramatic din povestire. Dar indiferent daca raporturile fixe in o lucrare de arta sunt organizate ierarhic sau nu, toate raporturile sunt raporturi formale. Cand vorbim despre forma artistica a unei lucrari de arta, atunci, putem lua asta pentru a ne referi la toate retelele de raporturi care se obtin dintre elementele unei lucrari de arta.

Acesta este un punct de vedere democratic al formei artistice. Orice raport dintre elementele unei lucrari de arta conteaza precum o dovada a formei artistice. Aceasta caracterizare este cuprinzatoare. Este evident ca poti aplica oricarei lucrari de arta ce are elemente discriminatoare.Toate vor avea forma, desi nu neaparat forme demne de lauda .Aceasta notiune de forma artistica poate fi chiar aplicata picturilor monocromatice, din moment ce astfel de picture adesea capata efectele lor din relatia dintre propriile lor culori si raportate la marimea sau scara panzei. Acest punct de vedere al formei artistice va conta relatiei dintre elementele reprezentationale ale unei lucrari –la fel cum contrastul dintre personajele binelui si personajele raului –ca o contributie pentru forma artistica a povestirii. Dar acesta nu este un rezultat in adevaratul sens. Personajele contrastante contribuie la ambele la coerenta si complexitatea unei lucrari de arta pe care le au.

Putem numi aceasta apropiere de forma artistica importanta descriptiva. Conform importantei descriptive, orice dovada a relatiei dintre elementele unei lucrari de arta este o dovada a formei artistice. Din acest punct de vedere, cu scopul de a oferi o importanta deplina formei artistice dintr-o anumita lucrare de arta, unu va lista sau va rezuma toate relatiile dintre elementele unei lucrari. Numim aceasta asemanare importanta descriptive deoarece ii clasifica orice relatie dintreelementele unei lucrari de arta ca o dovada a formei artistice, indiferent de oricare principiu de selectie. Pe aceasta conceptie de forma artistica, modul de analizare ideal al formei artistice ale oricarei lucrari de arta ar fi o lunga descriere a tuturor relatiilor dintre elementele unei lucrari de arta. Unii critici de arta din 1960 si 1970 de fapt, aspira catre acest ideal.

In favoarea importantei descriptive este cuprinzatoare. Nu pare sa lase nimic in afara. Sustinand ca va urma orice care este ca si cum ai privi ca la o dovada a formei artistice. Oricum, importanta descriptiva nu pare sa fie in accord cu ceea ce in mod obisnuit ne referim cand discutam despre forma artistica a unei lucrari de arta. De putine ori, daca vreodata, intalnim astfel de importanta istovitoare a formei artistice dupa cum era de asteptat daca importanta descriptiva a fost conceptia noastra dominanta a formei artistice. Si nici nu este clar daca ne-am dori astfel de importanta descriptiva. Importanta formei artistice gasim ca este aproape intotdeauna mai selectiva. Nici nu sunt mai selective pentru simplul fapt ca unii vor avea energia pentru a citi sau scrie asemenea descrieri istovitoare. Sunt mai selectivi deoarece in mod tipic ne gandim la forma artistica a unei lucrari de arta ca un cuprins doar al unui subinteles al relatiei dintre elementele unei lucrari de arta.

Dar asta ridica intrebarea “care anume”?

Forma si functia

Importanta descriptiva a formei artistice este foarte cuprinzatoare. Priveste orice relatie dintre elementele unei lucrari de arta ca dovada a formei sale artistice. Acesta este un mod plauzibil si coerent de a vedea forma artistica. Chiar si asa, nu pare sa se potriveasca cu ceea ce avem in minte de obicei cand ne referim la forma artistica a unei lucrari de arta. In astfel de situatii, in mod standard ne concentram numai asupra catorva relatii dintre elementele unei lucrari, si nu la toate. Relatiile care ne preocupa sunt acelea care contribuie la reaalizarea unui punct de vedere asupra lucrarii de arta. Pe importanta descriptive, un element formal al unei lucrari de arta este acel lucru ce sta in legatura cu celalalt element.

Dar in conceptia nostra obisnuita a formei artistice, un element este un element formal daca contribuie la particularitatea sau la scopul unei lucrari de arta.

Asadar, conceptia noastra obisnuita a formei artistice este mai degraba explicativa decat descriptiva. Ea nu are drept scop listarea fiecarei relatii din totalitatea felurilor de relatii ce pot fi descoperite intr-o lucrare de arta. Scoate in evidenta numai acele elemente si relatii din lucrare  care promoveaza particularitatea sau scopul unei lucrari de arta.

Conceptul nostru obisnuit despre forma artistica pare sa fie functional. Forma lucrarii de arta orice functioneaza pentru a avanseze sau sa realizeze acel ceva pe care arta este proiecata sa-l evidentieze. Forma lucrarii de arta este ceea ce face capabila lucrarea de arta sa-si rezolve particularitatile si scopurile. Arhitectul American Louis Sullivan a spus,”Forma urmeaza functia”.

Ceea ce avea in minte, de exemplu, a fost ca forma unei usi de garaj –forma si marimea sa –au fost in mod sigur cu scopul de a-si descarca functia (pentru a permite vehicolelor de mari dimensiuni sa treaca prin ea). Forma usii de garaj a fost in raport cu ceea ce usa a fost proiectata sa faca. In mod similar, forma unei lucrari de arta este in mod ideal determinate de ceea ce trebuie sa faca –particularitatile ei sau scopurile ei. Asta, desigur, admite ca lucrarile de arta pot avea scopuri. Oricum, asta pare putin controversata, pana cand realizam cat de diverse pot fi aceste scopuri. In anumite cazuri, scopul unei lucrari de arta poate fi pentru a avansa o tema sau un punct de vedere, ori scopul poate fi sa expuna o proprietate expresiva, sau poate fi pentru a trezi sentimente, inclusiv sentimente de placere, in spectatori. O lucrare de arta poate fi despre

comunicarea ideilor –idei despre lume sau idei despre arta –sau poate sa nu aiba idei sau intelesuri, dar pur si simplu sa fie destinata pentru a genera un anumit fel de experienta, cum ar fi linistea, emotia, suspansul, sau incantarea. Lucrarile de arta pot face particularitati, sau pur si simplu au particularitati –pentru a incuraja privitorii, de exemplu, sa foloseasca facultatile lor discriminatoare intr-un mod delicat. Nu ar trebui sa fie dificil sa admiti ca toate sau aproape toate lucrarile de arta au particularitati si scopuri –probabil cel mai frecvent mai mult de una –odata ce ne gandim la particularitati si scopuri intr-un mod clar. Iar forma unei lucrari de arta este ceea ce face capabila lucrarea de arta sa-si atinga scopurile.

Un element formal este un element ce contribuie la sau serveste ca mijloc de asigurare a particularitatilor si scopurilor unei lucrari de arta.

Particularitatea sau scopul in “Femeia cantand la chitara” a lui Edouard Manet este de a prezenta femeia din picture ca un factor sau ca autoare a unei actiuni. In mod traditional, femeile sunt de adesea prezentate in picture ca obiecte ale placerii vizuale, siluete fermecatoare pentru incantarea barbatilor.In“Femeia cantand la chitara”, Manet rastoarna traditionala apropiere prin prezentarea modelului sau cu spatele catre spectatori, prin felul acesta nedeterminand disponibilitatea sa de a face ochi dulci.Ea este absorbita de tema sa (de a canta la chitara), in loc sa poza seducator pentru barbatii ce o privesc. Orientare siluetei –cu spatele la privitor –este o alegere formala. Functioneaza in a realiza particularitatea picturii –sa le infatisese pe femei ca autoare a unei actiuni.

O lucrare de arta este proiectata sa efectueze anumite scopuri (sau scopuri fixe, coordonate sau din contra) si/sau sa produca anumite particularitati. Alegerile formale sunt elemente si raporturi dintr-o lucrare de art ace sunt intermediar destinate sa asigure acele particularitati sau scopuri, intr-un mod in care orientarea siluetei in “Femeia cantand la chitara” sublinieaza particularitatile picturii: acela ca femeile sunt autoare ale unei actiuni. O forma formala intr-o opera de arta este de asa natura incat are functia de design de a determina sau de a facilita particularitatile sau scopurile unei opera de arta. O alegere formala are functia destinata pentru a avansa particularitatile sau scopurile unei opera de arta, daca particularitatea in discutie este rezultatul destinat alegerii formale iar alegerea formala survine in lucrare cu scopul ca functia sa asigure o particularitate sau un scop al lucrarii.

Forma artistica a unei opera de arta cuprinde colectia de alegeri formale ca creeaza posibilitatea realizarii unei particularitati sau a unor scopuri ale operei de arta.

Operele de arta, bineinteles, pot avea mai mult de o particularitate si/sau scopuri, si acestea pot fi coordonate sau nu. In “Femeia cantand la chitara”, tematica femeia –ca –autoare a unei actiuni este intarita de vederea femeii care, mai degraba decat sa evite sa fie timida, pare absorbita de muzica sa. Prima vedere si orientarea figurative aici sunt coordonate sa implementeze aceiasi particularitate. Dar in alte opere de arta, alegerile formale pot sa nu fie interconectate unde raman totusi sa realizeze diferite scopuri artistice. Totusi, fie coordonate sau nu, alegerile formale sunt intotdeauna contributii functionale pentru scopul operei de arta. Iar forma artistica a unei opere de arta este realizata de toate alegerile sale formale –din toate articulatiile din lucrare care au functia de a-i realiza scopul (scopurile sale generale, sau scopurile unei anumite parti, ca actul unei piese de teatru sau o secventa dintr-un film).

Pentru un motiv in mod evident tipator, vom numi asta importanta functionala a formei artistice. In accord cu importanta functionala a formei artistice, forma artistica a

unei lucrari de arta este ansamblul de alegeri destinate sa realizeze particularitatile su scopurile unei opera de arta. Aceasta apropiere de forma artistica este diferita fata de importanta descriptiva. Importanta descriptiva sustine ca forma artistica a unei opera de arta este suma totala a tuturor raporturilo dintre elementele unei opera de arta. Importanta descriptiva spune ca forma artistica doar comprima elementele si raporturile care sunt destinate sa serveasca la fel ca mijloace de a incheia o opera de arta.

Asta poate include toate raporturile intr-o opera de arta, daca ar fi toate destinate sa realizeze scopul unei lucrari,dar asta se intampla rar, in ciuda criticii retorice care in mod frecvent condamna operele de arta de a fi in intregime total organice. Asa, aproape tot timpul (daca nu tot timpul), analizarea formelor artistice ale unei opera de arta  care sunt in acord cu importanta functionala va fi mai putin istovitoare decat idealul ca importanta descriptiva a formei artistice incurajeaza. Si asta, bineinteles, se adapteaza mai bine manierei in care discutam de obicei forma artistica decat o face importanta descriptiva. Importanta descriptiva este mult mai vasta decat importanta functionala, iar cea din urma, in mod logic vorbind, contine ultima din cele doua. Dar importanta descriptiva este departe de a clarifica pentru a putea capta ceea ce in mod general intelegem prin forma artistica.

Importanta functionala difera de asemenea de importanta formei artistice implicit in neoformalism, din moment ce importanta funtionala defineste forma artistica relativ fata de particularitatile sau scopurile unei lucrari, avand in vedere ca neoformalismul restrictioneaza forma artistica numai pentru raporturile ce au legatura cu continutul lucrarii.Vorbind despre particularitatea sau scopul unei lucrari este un mod mai evident de conceptualizare a formei artistice decat de a vorbi numai in termeni de continut. Bineinteles, acolo unde particularitatea unei opera de arta este de a avansa ceva prin ceea ce contine ( o tematica, de exemplu), functionalitatea va fi in scopul aceleiasi trasaturi formale a operei de arta pe care neoformalistul o face.

Dar in acelasi timp, functionalismul este o abordare mai bogata decat neoformalismul, din moment ce va fi de asemenea capabil sa urmareasca forma artistica acolo unde este o particularitate a lucrarii, dar nu continutul. De exemplu, lucrarile ale caror scop este sa instaleze un sens al frumusetii vor continua sa posede forma in acord cu functionalistul –orice configuratie genereaza placere –in timp ce neoformalistul nu are o cale de a vorbi despre forma unde categoria corelativa a continutului este inoperativa.

Astfel, importanta functionala, in mod logic, ajusteaza orice lucru pe care neoformalismul acopera ,in timp ce nu este atat de restrictiva. In acest raport, importanta functionala se afla undeva intre importanta descriptiva si neoformalism cu privire la problema unitatii artistice fiind mai putin inclusa decat inainte si mai putin exclusiva decat cea din urma.

Importanta functionala a formei artistice priveste forma artistica ca generatoare. Forma este acel ceva proiectat sa evidentieze caracteristicile sau scopurile unei lucrari de arta. Acest raport foloseste notiunea unei functii pentru a explica de ce o opera de arta este asa cum este. Ne da posibilitatea sa spunem de ce o lucrare de arta are forma si structura pe care o are. Forma serveste o functie. Este proiectata sa serveasca particularitatii unei lucrari; este un mijloc de a asigura particularitatea unei lucrari.

Un element formal a fost selectat, in acord cu importanta functionalista, deoarece realizarea particularitatii lucrarii de arta este destinata functiei a alegerii formale iar alegerea apare in lucrarea de arta cu scopul de a-si realize propriile particularitati. Sa

presupunem ca un coregraf vrea sa proiecteze o stare sufleteasca sumbra. Alege monotonia, miscari grele si inainteaza cu un mers masurat, cu capul coborat. Aceste decizii sunt alegeri formale –ele dau particularitate dansului ce este o manifestatie fara cuvinte, este forma artistica. Intrupeaza particularitatile dansului. Ele functioneaza ca un mod de actualizare a particularitatii dansului. Proiectarea unei stari sufletesti sumbre este particularitatea sau acel "cum" al lucrarii; forma este "in ce fel" al lucrarii.

De altfel, aceste alegeri, ca cele din paragraful anterior, sunt rareori in mod complet isolate. In timpul acestei miscari, coregraful va selecta de asemenea o muzica ce acompanieaza, de obicei in ideea de consolida starea sufleteasca a miscarii. Unde alegerile formale intr-un fragment de imbinare in aceasta fel a coregrafiei, ne referim la forma lucrarii ca la o unificare. Sa numesti forma artistica a unei lucrari unificata este ca si cum ai zice ca alegerile artistice sunt coordonate in acest mod.

Elementele formale ale unei lucrari se refera de asemenea la alegeri, din moment ce un artist se gandeste la cel mai bun mod de a evidential particularitatea ei, ea are o dispunere de optiuni inaintea ei. Coregraful poate alege miscari rapide sau miscari lente. Manet putea sa orienteze silueta femeii chitariste fata de sau departe de privitori. Crearea unei opere de arta implica selectarea formelor despre care artistul crede ca vor functiona cel mai bine in a realiza particularitatea sau scopul unei lucrari. Formele sunt alegeri formale deoarece sunt alese din multitudinea de optiuni.

Formele sunt selectate pentru ca sunt destinate sau proiectate sa produca anumite functii. Ideea generala a unei notiuni are nevoie sa fie inclusa in caracterizarea formei artistice cu scopul de a permite accesul posibilitatilor esuate ale formei artistice. Chiar si o lucrare de arta facuta de mantuiala inca mai are forma, cu toate ca formele ei pot fi defecte. Un artist poate intentiona anumite alegeri sa aiba anumite consecinte, dar ele nu pot obtine acele rezultate.Caracteristica unui roman poate fi pentru a produce mistere, dar poate esua in a face asa. O analiza formala a ei va scoate in evidenta elementele destinate sa inspire mister si apoi sa continuie sa explice cum au fost compromise fie de alte elemente din lucrare fie de fi pusa in practica intr-un mod incorect. Aceasta este, analiza formala chiar si a operelor arta esuate ce vor fi functionale.

In scopul de a analiza forma unei opera de arta functionala, este necesar sa ai anumite conceptii despre particularitatea unei lucrari. Adesea particularitatea poate fi izolata destul de usor in experienta noastra despre arta. Dar de asemenea, destul de frecvent, particularitatea lucrarii poate fi derutanta. De aceea analiza formala vine de obicei mana in mana cu interpretarile sau explicatiile lucrarii. Interpretarea lucrarii identifica tematica lucrarii ca si particularitatea ei si foloseste functia pentru avansarea tematicii ca o ghidare catre alegerile formal relevante.

Eplicatia este mai va sta in acest sens. Poate identifica particularitatea sau scopul unei lucrari in ceea ce priveste unele efecte (mai degraba decat anumite informatii) pe care lucrarea doreste sa le evidentieze –cum ar fi accentuarea unui anumit sentiment, la fel ca o venerare –si apoi sa continuie sa puncteze elementele unei lucrari conlucrand in a scoate la iveala rezultatele. Din acest mod de a privi, importanta functionala a formei artistice este explicative. Deslusind forma artistica a operei de arta pusa in discutie se explica cum arta este capabila (sau,in anumite cazuri,este capabila) sa-si faca particularitatile intentionate si sa-si actualizeze scopurile. Am admis ca importanta descriptive a formei artistice este plauzibila si coerenta. Daca nu mai este nimic de adaugat la importanta functionala atunci aceasta este prea plauzibila si coerenta, ce motiv

se afla acolo pentru a prefera importanta functionala mai mult decat importanta descriptiva?

Probabil este din cauza ca importanta functionala este mai bine potrivita pentru a face ceea ce ne asteptam de la conceptul nostru despre forma artistica sa faca. In general, cand vorbim despre forma unei lucrari de arta sau analiza formala a unei lucrari de arta, ne asteptam ca invatand despre forma lucrarii de arta, va contribui la intelegerea ei. Daca suntem dezorientati de o lucrare de arta, ne gandim sa ne concentram asupra formei ei care poate o va deslusi.

De astfel, pare sa se potriveasca mai bine cu conceptia functionalitatii formei artistice decat se potriveste cu importanta descriptiva. In cazul in care opera de arta, ca intreg este deja confuza, a enumera nediferentierile in totalitate ale raporturilor sale interne nu-ti va lasa nimic mai bun de atat. Oricum, daca potrivesti elementele si raporturile din lucrare si intrebi ce sunt proiectate sa faca, esti mult mai departe dupa cum se pare de a intelege ratiunea din spatele lucrarii.

In mod similar, cand vorbim despre forma unei opera de arta, asta are sunete secundare ale organizarii –de acolo venind anumite(a) formule(a), sau reguli(a), sau ghidarea principiilor de operare. Aceasta conotatie a sistematizarii este in intregime pierduta in importanta descriptive a formei artistice, din moment ce are de-a face in totalitate cu raporturile unei opera de arta cu nici un principiu de selectie. Importanta functionala, pe de alta parte, conecteaza formele artistice cu motivatiile care stau la baza. In acest sens, pastreaza intuitia sistematicitatii, in special in cazurile unde formele sunt coordonate ierarhic pentru a asigura scopurile generale.

Importanta functionala a formei artistice, atunci, pare cu referire la importanta descriptiva. Dar are limite clare pentru ea insesi? Pentru a rotunji discutia noastra despre importanta functionala a formei artistice, haideti sa luam in considerare niste obiectii posibile pentru ea.

Potrivit importantei functionale, forma unei opera de arta este corelativa cu scopul ei. Dar nu erau opera de arta fara nici un scop? Nu erau lucrari care sunt pur si simplu despre forma lor? Lucrarea de arta este doar forma sa, cineva ar putea spune.Dar aici descrierea pare eliptica. “Opera de arta este doar forma sa” este stenografic sa spui ca importanta unei opera de arta este de a expune forma sa, sa isi aduca forma in atentia noastra in asa fel incat noi sa o putem intelege. Functia formei(lor) unei opera de arta este sa ne indrepte atentia, sa ne incurajeze sa le dam atentie, si poate sa reflecte in modul in care ne umplu experienta cu ele. Si unde importanta unei opera de arta nu este reflexive in acest caz, ci numai unde aspira sa ne extazieze cu frumusetea lor, forma operei de arta ramane functionala –cuprinde acele elemente si raporturi care sunt proiectate sa ne rapeasca.

In cursul discutiei precedente, am vorbit mai mult de o data despre arta aleatorica, arta ce angajeaza schimbarea procedurii. In ce sens sunt rezultatele acestei proceduri “alegeri formale”, din moment ce “alegerile” par aleatorii? Dar, bineinteles, alegerea potrivita aici este schimbarea procedurii in sine care in mod general luata pentru a face anumite particularitati –la fel cum:arta nu este in mod necesar expresiva, sau ca opera de arta ar trebui sa fie o structura deschisa ce complica purtarea libera a audientei care interpreteaza puteri, eliberata de dorinta artistului.

Raspunsul la problema artei aleatorice poate parea sa aiba anuminte consecinte paradoxale. Pare sa sugereze ca un artist avangardist nu poate face o adevarata lucrare de arta fara forma. Presupunand ca un artist inclina catre a refuta teoria in care forma

semnificativa este o trasatura definitorie pentru toate tipurile de arta. Ea face o opera de arta, precum instalatiile lui Morris descries mai devreme, in modul in care el indeparteaza orice urma  model, repetitie si contrast proeminent.

El incearca sa faca rezultatele sa para intamplatoare si cat mai posibil fara forma. Poate el reusi sa in a face o lucrare de arta fara forma?

Potrivit importantei functionale, nu va putea –in cazul care reuseste sa scoata instalatia sa din forma significanta, lucrarea lui va continua sa posede forma artistica. Forma artistica este ansamblul de alegeri formale create pentru a evidentia particularitatea sau sa realizeze scopul operei de arta. Avangardistii nostrii au ales in mod deliberat si au expus o serie de elemente predicate la frustrarea asteptarilor noastre obisnuite despre forma. Strategia sa cuprinde forma artistica a lucrarii dintr-o perspectiva functionala seoarece alegerile sale sunt proiectate sa serveascs sfarsitului ei. Astfel, avangardistul este dedicate crearii unei opera de arta”fara forma” ca de fapt face o lucrare cu forma artistica. Incercarile lui de a promova un sens al dezordinii la un nivel de experienta va fii in mod surprinzator organizata la nivelul relatiei dintre forma si scop.

Nici nu ar trebui sa surprinda aceste rezultate, din moment ce o generatie se revolta impotriva formelor preferate de generatiile anterioare (la fel cum Romantismul s-a revoltat impotriva Clasicismului) asta nu conduce in lipsa formei, ci in noua forma artistica. Aceste rezultate a importantei functionale a formei artistice pentru avangarda, la urma urmei, nu este paradoxala, dar ce ar trebui prezis pe baza istoriei artelor.

Dar daca avangardistul nu poate face lucrari de arta fara forma, asta insinueaza ca acolo nu sunt lucrari de arta fara forma? Si daca nu exista lucrari de arta fara forma, ar trebui sa redeschidem posibilitatea ca forma artistica construita in mod functional este o conditie necesara pentru toate tipurile de arta? Nu –deoarece importanta functionala a formei artistice poate admite ca acolo sunt opera de arta fara forma. Acestea vor fi opera de arta in cazul in care creatorul, fie in mod constient sau in mod iconstient, nu are particularitate sau scop, si face alegeri vrand-nevrand cu nici o idée unde acestea sunt conduse –nu din cauza ea intentioneaza sa faca o opera de arta fara forma (din moment ce asta ar trebui sa fie un scop), dar deoarece ea nu are nici un sens pana la urma in legatura cu locul in care merge lucrarea. Ea pur si simplu insulta un lucru important al unui alt lucru important intr-o actiune de disperare mai degraba decat una de intentie.

Suspectez faptul ca multi artisti se regasesc in aceasta situatie. Presupunem ca astfel de lucrari ce rezulta din astfel de circumstante sunt doar un talmes-balmes fara rost.

Teoria de arta functionala va sustine ca este fara forma. Functionalismul, asta este, poate confirma existenta artei fara forma.

Astfel, importanta fuctionala nu este angajata sa afirme ca nu exista arta fara forma. Pe de alta parte, propunerea importantei descriptive va trebui sa spuna ca exista indiferent daca sunt elemente in raport. Asta va sugera faptul ca nu este arta fara forma. Dar asta, insa, este un alt motiv pentru a prefera importanta functionala a formei artistice in locul importantei descriptive.

Acceptarea ca poate fi arta fara forma de astfel conteaza pentru ce anume teoria functionala a formei artistice nu este o revenire neintentionata de asemenea sau renastere accidentala a teoriei de arta formalista discutata la inceputul acestui capitol, din moment ce formalistul nu poate admite ca fiind posibila arta fara fara forma. Mai mult decat atat, chiar daca nu erau aceste diferente intre teoria functionala a formei artistice si teoria de arta formalista, tot mai este o alta diferenta importanta intre cele doua viziuni, din

moment ce formalistul sustine ca arta o singura, unica functie (expunerea de forme semnificative), in timp ce teoria functionala a formei artistice admite pentru nenumarate implementatii functionale nonconvergente ale particularitatii si/sau scopului unei opera de arta.

**Forma si aprecierea**

Conceptul formei artistice este strans legat de notiunea de aprecierea artistica. Din anumite perspective, precum si din perspective formalismului, aprecierea artistica este doar aprecierea formei a unei lucrari de arta. Orice reactie, alta decat intelegerea formei unei lucrari de arta, este, strict vorbind, nepotrivita, in acord cu formalistul. Singurul obiect propriu al aprecierii artistice este forma lucrarii de arta. Asta este ceea ce face ca un lucru sa fie opera de arta, asa ca in scopul de a raspunse artei cu arta, unul cel mai apreciat este forma.

Acest punct de vedere este mult prea restrictive. Cu siguranta, este adecvata sa raspunda lucrarilor de criticism social –precum caricaturile lui Daumier –ce au fost clasicicate ca indignare de acestia. Asta erau proiectate sa provoace, si astfel raspunzand la ele cu indignare este raspunderea in cel mai adecvat mod.

Astfel, formalismul este mult prea exagerat cand declara ca raspunzand operelor de arta prin reflectarea asupra formei lor este intotdeauna singura maniera corecta de a le raspunde. Am putea aprecia operele de arta in mod corect prin a fi treziti de ele din punct de vedere emotional in maniera in care ele sunt proiectate san e trezeasca. Dar, in acelasi timp, este de asemenea adevarat ca una din primele maniere de a aprecia operele de arta are legatura cu participarea formei lor.

Intr-un limbaj obisnuit, un mod comun de a apreciere este “sa placa”.

Cand spun ca “apreciez ce ai facut pentru mine” asta inseamna de obicei “imi place ce ai facut pentru mine”. Dar aprecierea artei se refera la un sens mai putin frecventat al “aprecierii”.Cand un general isi intreaba personalul despre aprecierea unei batalii, nu-i intreaba daca le-a placut. Ii intreaba pentru a aprecia ce s-a intamplat in timpul bataliei –ii intreaba despre ce fel de manevre au cauzat actiunea contrara, la care unii au lucrat iar altii nu, care initiative a reusit si care a esuat, si de ce.Isi intreaba personalul sa povesteasca batalia intr-un mod care o face inteligibila. In mod similar, aprecierea unui joc de sah implica explicarea rezultatelor lui, pentru a arata cum anumite strategii au condus la sah mat si de ce au trebuit s-o faca. A aprecia in acest fel este o probleme ce tine de distingere si intelegere cum si de ce o anumita strategie a fost aleasa.

Cand asistam la cursuri de apreciere a artei, principalul scop al profesorului este sa ne faca capabili sa intelegem cum functioneaza arta. In cazul in care acesta este un curs in aprecierea operei, profesorul ne introduce in elementele operei, explicand ce trebuie sa faca si de ce sunt puse impreuna in acest fel. Profesorul probabil spera ca odata ce

ajungem sa intelegem opera, ne va placea. Dar asta nu e caracteristica ei esentiala. Caracteristica ei esentiala este de a ne face sa intelegem operele.

Examenul final nu consta in intrebarea “Iti place opera?” este constituit din intrebari create sa determine daca am inteles sau nu opera, de obicei in termeni daca fie sau nu am inteles in mod special operele. Suntem intrebati de ce Wagner foloseste laitmotivele, nu daca ne plac laitmotivele. Cursul poate fi numit “Intelegerea operei 101” la fel de usor ca “Aprecierea operei 101”.Este facuta cu intentia de a invata in primul rand cum trebuie apreciata o opera, ce inseamna “Ascult-o cu intelegere”.

Dar ce ar trebui sa intelegem?Ce este ceea ce trebuie sa invatam ca sa o putem intelege? Aproape oricine ar trebui sa poata intelege ca opera Carmen este despre moartea unui tigan. Ce altceva ar mai trebui profesorul sa invete? Ne poate invata cum formele –muzicale, narative, si dramatice –sunt asamblate pentru a produce anumite efecte. Prin informarea noastra despre modul in care anumite efecte formale sunt adesea folosite, despre felul in care au fost folosite, si prin a ne expune unor multimi de exemple diferite, profesorul spera sa ne echipeze cu intelegere rudimentara a modului in care lucreaza opera. De aceea atunci cand auzim opere in afara cursurilor, vom fi capabili sa le apreciem, sa le evaluam, sa le ascultam cu intelegere.

Probabil profesorul crede ca prin a ne da posibilitatea de a asculta cu intelegere opera,va incepe sa ne placa.

Dar, fie ca s-ar putea, scopul ei principal este sa ne dea posibilitatea de a o intelege –sa o apreciem.

Iar intelegand-o –apreciind-o in sensul acesta –implica in primul rand intelegerea de ce artistii (compozitorii, libretistii, cantaretii, dirijorii, multimea de designeri, si asa mai departe) au facut alegerea pe care au facut-o. A aprecia devine in final “a obtine”de aceea este proiectata in felul in care este.

Aprecierea artei, astfel, intr-o masura mai larga este aprecierea designului –a constientizarii cum lucreaza lucrarea, vazand cum partile sale sunt destinate functiei fata de realizarea particularitatilor sau scopurilor unei lucrari. Astfel, un obiect natural al aprecierii artistice este forma artistica, unde forma artistica este in mod functional inteleasa. Ceea ce apreciem intr-o opera de arta este cum functiile formei au reusit sa determine sfarsitul unei opera de arta.Unde aceste forme sunt bine potrivite la sfarsitul operei de arta, in mod general luam satisfactii din designul lor. Dar chiar si unde nu simtim placere in designul unei lucrari, inca o putem intelege –“apreciind-o” in cel mai bun sens al cuvantului.

Criticii ne dau posibilitatea de a aprecia operele de arta prin stipularea introspectiei exemplare a modului in care opera de arta fara discutie lucreaza. Ele explica prezenta clara a unor trasaturi anume intr-o lucrare –ca editarea disjunctive dintr-un film –prin divulgarea modului in care contribuie in avansarea particularitatii si scopului unei lucrari ( precum crearea unei aure de agitatie si incertitudine). Urmand exemplele lor, ne putem intoarce la filmul pus in discutie, si la alte filme, dotate cu o intelegere de ce o asemenea editare este mobilizata. Criticii ne dau posibilitatea de a vedea cum partile unei lucrari de arta servesc la mai multe tipuri de design. Deseori aceste cerinte pe care criticii le ofera interpretarii sau explicatiei al celor mai inalte teluri ale lucrarii, insa aceste puncte de vedere sunt de multe ori introduce, intr-o mare masura, in scopul de explica de ce lucrarile au partile pe care le au –nu numai atat ca vom intelege si aprecia lucrarea la indemana, dar si pentru a putea intelege si aprecia de ce alte lucrari sunt similar create.

Ce se reflecta cel mai mult  in viata noastra de consumatori de arta este de a ne petrece timpul pentru a aprecia modul in care forma artistica a fost adaptata pentru a servi scopurilor lor. Asta e ceea ce afirmam dupa o piesa –unde s-au dezvoltat caracterele intr-un mod potrivit ce trezeste compasiunea (cum sau de ce nu?) Acestea sunt intrebari despre designul unei lucrari. A fost lucrarea de arta bine realizata? –a urmarit alegerea formala importanta sa functionala?

Acestea nu sunt doar intrebari ce ne preocupa in ceea ce priveste operele de arta. Dar sunt cai centrale. Ele au evidentiat asta, intr-o masura surprinzatoare, aprecierea artei este procupata de forma artistica. Aprecierea artei este, in mare masura, aprecierea designului, un mod de a intelege cum alegerile formale realizeaza sau accentueaza scopul unei opera de arta.

Importanta functionala a formelor artistice in mod clar se incadreaza mai bine cu aceasta imagine a aprecierii designului decat o face importanta descriptiva. Daca forma lucrarii ar fi pur si simplu toate relatiile dintre elementele lucrarii de arta, ar fi dificil de vazut conexiunea dintre forma artistica si apreciere (in intelegerea sau largirea sensurilor). Privitor la toate raporturile dintr-o lucrare de arta este un drum putin probabil in intelegerea lucrarii. De ce sunt potrivite anumite relatii dintr-o lucrare si altele nu?

Importanta descriptive nu prevede aici nici un indiciu clar. Oricum, concepand forma artistica a lucrarii in mod functional conectata direct la problema intelegerii, din moment ce, pe importanta functionala, un element formal trebuie sa fie conectat la un scop mai inalt, divulgarea din care productie de intelegere a pozitiei unei caracteristici dintr-un context mai larg.

Asa cum vom vedea in capitolul urmator, anumiti teoreticieni identifica aprecierea designului cu intreaga apreciere a artei. Acest lucru este prea la extrema. Aprecierea artei are alte dimensiuni fata de aprecierea design-ului.

Fiind absorbit de continutul representational al unei piese sau fiind miscat de tema unui roman pot fi forme adecvate ale aprecierii artistice la fel de bine.

Dar aprecierea design-ului este un aspect central al aprecierei artei. De asta importanta functionala alucideaza modul in care forma artistica este capabila sa in aceasta calitate de obiect propriu al aprecierii artistice intr-o cauza majora in numele sau.

Bineinteles, nu toate aprecierile artei sunt aprecierile design-ului. Urmand o povestire cu intelesuri este o forma de apreciere de asemenea. Dar aprecierea designului implica mai multe; implica reflectarea pe modul in care povestirea functioneaza. Urmand o povestire cu aprecieri este ca si cum ai conduce o masina corect; apreciind design-ul povestirii este ca si conducerea unei masini, observand cat de usor vireaza si gandindu-ne la cum mecanismele de directie trebuie sa fi fost facute pentru a facilita acest lucru. Aprecierea design-ului nu este intreaga poveste a aprecierii artei. Dar este o subcategorie atat de importanta a aprecierii artei incat avem nevoie de o prezentare a cum este posibil –ce conditii o fac disponibila.

Iar importanta functionala a formei artistice face asta mult mai bine decat adversarii ei. Inaintea incheierii acestui capitol, o incurcatura necesita sa fie notata. Am incadrat importanta functionala a formei artistice in termenii formei intentionate pe care alegerile formale au menirea sa le achite.Unele pot sugera ca vorbirea despre intentiile artistice aici ar putea fi cel mai bine uitate. De ce nu doar spune ca un element formal intr-o lucrare de arta este orice ajuta in realizarea particularitatii lucrarii de arta, indiferent daca artistul a avut vreo constientizare, in mod constient sau inconstient, a particularitatii relevante?

Presupunem ca artistul planuia o comedie, insa rezultatele sunt tragice, destul de tragice incat sa emotioneze audienta pana la lacrimi. De ce sa nu spunem atunci ca forma artistica a unei lucrari este orice realizeaza efectul tragic al lucrarii?

De ce sa legam forma lucrarii de design-ul pe care artistul il proiectase? De ce sa nu vorbim doar despre ceea ce lucrarea de fapt face, sau opusul la ceea ce era proiectata sa faca?

Aceste curiozitati dau nastere la intrebari profunde cu privire la rolul pe care intentia artistica ar trebui sa le joace pe amandoua cu privire la identitatea operelor de arta si aprecierea noastra pentru ele. Cateva din aceste probleme vor fi adresate urmatoarele capitole. Oricum, pentru moment, este de ajuns sa spui ca indiferent despre ce vorbim functia destinata unui element sau functia unui element serveste la interpretarea indiferenta a intentiilor artistului, inca vorbim despre functii. In aceasta privinta anumite tipuri ale importantei functionale a formei artistice inca par mai mult promitatoare decat opinii rivale.

Probabil ca acesta este adevarul pe care Sullivan l-a exprimat cand a spus ca “Forma umeaza functia”.

**Sumarul capitolului**

Forma artistica este un factor major in aprecierea noastra a unei opere de arta. Multe dintre reflectia noastra asupra opereleor de arta este preocupata de design-ul lor. Observand cum in mod corespunzator o lucrare de arta este proiectata sa-si achite telurile este o sursa puternica a placerii pe care o gasim in operele de arta. La fel cum apreciem instrumentele pentru modul in care indeplinesc incheierea pentru care sunt proiectate sa o serveasca, deci reflectia asupra artei este in mod frecvent satisfacuta prin contemplarea modului in care fuctiile lor ce tin de design asigura particularitatea si scopul. Impresionat de importanta formei pentru apreciere, formalistii propusesera ca forma semnificanta a fost esenta tuturor artelor. Teoriile de arta formaliste au avut consecinte benefice in a alerta spectatorii catre ceea ce era de valoare in special in arta secolului XX. Teoriile de arta formaliste au fost mai bine acordate pentru a admite realizarile artei moderne decat teoriile de arta reprezentationale. Cu toate acestea, formalistul intentioneaza sa speculeze in legatura cu natura tuturor artelor, nu doar a artei moderne. Si ca o teorie comprehensiva a tuturor artelor, formalismul esueaza.

O mare lacuna a formalismului este tendinta de a privi continutul ca fiind strict irelevant pentru statutul artei. Aceasta doctrina este foarte neconvingatoare atunci cand se considera istoria artelor, deoarece nu este doar cea mai mare arta traditionala tot atat de preocupata de continut ca de cat de mult este preocupata de forma, dar de asemenea deoarece in multe cazuri va fi imposibil sa discernem forma semnificativa dintr-o opera de arta, daca continutul ar fi irelevant pentru statutul artei.

Neoformalistul tinde sa remedieze acest defect al formalismului –si drept urmare sa conserve caracterele adevarului in formalism –prin inlocuirea notiunii formei semnificative cu cea a apropierii satisfacatoare a formei catre continut. Cu toate acestea, neoformalismul, la fel ca neoreprezentatiolismul, confrunta problema ca nu toate lucrarile de arta poseda continut. Astfel, neoformalismul este inacceptabila ca teorie comprehensiva a tuturor artelor.

Cu toate acestea, chiar si daca forma nu este o trasatura definitorie a tuturor artelor, este o trasatura remarcabila a multor tipuri de arta. O mare parte din aprecierea artei – ceea ce numim aprecierea design-ului – ia forma drept propriul obiect. Prin urmare, avem nevoie de importanta formei artistice, in ciuda faptului ca forma s-ar putea sa nu fie o trasatura a oricarei opere de arta. Este o trasatura a atat de multor tipuri de arta incat avem nevoie de o teorie a ceea ce este.

Mai multe perspective se prezinta singure. Doi adversari sunt importanta descriptiva si importanta functionala. Importanta functionala –aceea ca forma artistica a unei opere de arta este ansamblul de alegeri intentionate sa realizeze punctul esential al lucrarii –sa elucideze in mod clar de ce forma artistica este un obiect natural a unei dimensiuni importante a aprecierii, aprecierea design-ului. De ce acest lucru ar trebui sa fie asa de departe de evident pe o importanta discriptiva a formei artistice. In consecinta, importanta functionala a formei artistice pare superioara importantei descriptive. Desi am putea argumenta despre cum exact sa propunem cea mai buna descriere a formei artistice –ar trebui sa fie acordata la intentiile artistice sau nu? –inca, intr-un fel pare cea mai buna miza ca teorie comprehensiva a formei artistice.

Citiri adnotate

Cele mai considerabile expuneri amintite ale formalismului in cartea lui Clive Bell “Arta” ( Londra:”Chatto and Windus”,1994). Aceasta carte a fost o contributie majora in invatarea audientei in lume vorbitoare de engleza despre modul in care sa aprecieze arta moderna, in special pictura.Viziune si Design, cartea lui Roger Fry (New York: Meridian, 1996) este de asemenea un imens exercitiu instructiv in formalism in ceea ce priveste artele vizuale.

Unul dintre cele mai importante expuneri ale formalismului cu privire la muzica este Eduard Hanslick, Despre Frumosul Muzical, transpus de G. Payzant (Indianapolis, Indiana:Hackett,1986). In termenii literaturii, formalistul rus sunt in special informative. Vezi: Lee T. Lemon si Marion J. Reis (eds), Critica Formalista Rusa (Lincoln, Nebraska: Ziarul Universitatii din Nebraska, 1965), si Ladislav Matejka si Krystyna Pomorska (‘ds), Citiri din Poezia Ruseasca: Perspective Structuralist- Formaliste (Ann Arbor, Michigan: Ziarul Universitatii din Michigan, 1978). Pentru o privire de ansamblu, vezi Victor Erlich, Formalismul rusesc: O istorie (Haga: Mouton, 1981).

Neoformalismul este perspectiva cel putin sugerata de scrierile despre arta ale lui Hegel. Aprobari recente ale neoformalismului pot fi gasite in: Richard Eldrige, “Forma si Continutul”.

# CAPITOLUL IV

# Arta si experienta estetica

Partea I Teorii estetice ale artei
Arta si estetica
Definitia estetica a artei
Doua versiuni ale experientei estetice
Obiectii asupra definitiei estetice a artei

Partea II Dimensiunea estetica
Experienta estetica recapitulate
Proprietatile estetice
Identificare sau proiectare?
Experienta estetica si experienta artei

Sumarul capitolului
Citire adnotata

# Arta si experienta estetica

## Partea I
## Teorii estetice ale artei

### Arta si estetica

Termenul de ‘’estetica ‘’are o varietate de intelesuri. In limbajul obisnuit,oamenii adesea se refera la estetica in asa fel incat-spre exemplu estetica lui Yeats’.Ce inseamna asta in general este ceva precum principiile artistice ale lui Yeats, preferintele ,si/ sau carnetul lui de insemnari. Un cititor, un ascultator, sau un privitor poate avea se asemenea ‘’ o estetica’’ in acest sens. Aici se refera la convingerile ei asupra artei sau preferintelor ei. Totusi ‘’ estetica’’ are si o utilizare teoretica.

Cu respect pentru preocuparile noastre din acest capitol,exista mai multe utilizari ale termenului ‘’ estetica’’ care se cer a fi comentate. Unul dintre acestia este foarte vast; altul foarte limitat si un al treilea este tenedentios.

In sensul larg , ‘’estetica’’ este cu dificultate echivalent cu ‘’filozofia artei’’. In aceasta folosire larga, cursurile introductive ale subiectului discutat in aceasta carte sunt adesea numite ‘’ estetice’’.In aceasta privinta, aceasta carte putea fi intitulata mai degraba Estetica decat Filozofia Artei. Aici ‘’estetica’’ si ‘’ filozofia artei’’ sunt intersanjabile.Alegerea unuia in locul celuilalt este o chestiune de indiferenta. Acesta este un sens liber,dar unul care este frecvent,chiar si printre filozofi.

Cu toate acestea,in scopuri teoretice ‘’estetica’’ are o denumire si un sens limitat. ‘’Estetica’’ originar deriva din munca greaca, aisthezis. Care inseamna ‘’perceptie senzitiva’’ sau ‘’cunoastere senzoriala’’. La mijlocul secolului XVIII, acest termen a fost adaptat de catre Alexander Baumgarten ca eticheta ce acopera studiul filozofic al artei. Baumgarten a ales aceasta eticheta deoarece a considerat ca operele de arta initial se adreseaza perceptiei senzoriale si la un nivel foarte scazut unor forme de cunoastere. Lucrul important de observat in termenul folosit de Baumgarten este acela ca acesta s-a uitat la arta din punctul de vedere al receptionarii. Si-a imaginat-o din perspective in care, arta se adreseaza spectatorilor.

Astfel, cand filozofii vorbesc despre estetica in sensul limitat, deseori semnalizeaza ca sunt interesati de participarea spectatorilor a interactiunii dintre lucrarile de arta si cititori, ascultatori si privitori. In mod obisnuit ,’’ estetica’’ este folosita ca adjective,

modificand substantivele care se refera clar la cota spectatorilor. Cateva exemple include : ‘’experienta estetica’’;’’perceptia estetica’’ si ‘’atitudinea estetica’’. Aceste fraze se refera toate, la niste stari mentale pe care un spectator le determina sau le suporta fie in raspuns cu lucrarea de arta sau cu natura.

Adica, poti avea o experienta estetica al unui concert sau al unui rasarit. Sarcina unui filozof de estetica in acest context este de a incerca sa spun ce este special in experienta estetica (perceptia estetica, atitudini si altele) in contrast cu alte feluri de experiente ( perceptii, atitudini si altele). Care este de exemplu diferenta dintre o experienta estetica si experienta analizarii unui program de calculator? Aici in principal, accentul pica pe experimentarea subiectului decat pe obiectul care sporeste experienta.

Totusi,in adaos pentru ‘’ experientele estetice’’, exista de asemenea proprietati estetice sau calitati.Ce sunt acestea? Proprietati expresive, care au fost discutate in capitolul 2, sunt o subclasa majora a proprietatilor estetice. Dar nu toate proprietatile estetice sunt proprietati expressive,incat nu toate implica terminologie antropomorfica. Spre exemplu, spunem despre o opera de arta si despre perspectivele naturale ca sunt ‘’ monumentale’’ , ‘’dinamice’’, ‘’echilibrate’’, ‘’unitare’’,’’gratioase’’, ‘’elegante’’,’’fragile’’ si ‘’ dezorganizate’’.Spre deosebire de ‘’ trist’’ sau’’ sombru’’, aceste utilizari nu fac aluzii la stari mentale sau la proprietati expressive, aceste proprietati intervin in proprietati perceptibile si structuri in lucrarile de arta.

In plus, daca proprietatile estetice sunt expressive sau nu, aceste proprietati totusi sunt diferite de proprietati cum ar fi cele lungi de trei metrii, deoarece sunt proprietati dependente de raspuns.A fi lunga de trei metrii, este proprietataea unui obiect de a putea avea sau nu existenta umana. Intr-un univers fara oameni,obiectele tot ar poseda o perioada determinata. Totusi, proprieatea de monumentalitate- atribuita unui munte, spre exemplu- este dependenta de perceptia umana. Muntii de o anumita dimensiune si configuratie impresioneaza fiinite ca noi, dand sensibilitatii noastre ( natura noastra perceptuala si cognitiva) ca fiind monumental.

Asta nu este un fel de a spune ca este arbitrar faptul ca numimi un anumit munte monumental, incat, ca fiinite ce suntem, ne putem pune cu totii de acord ca muntele Cook este monumental. Cu toate acestea, depinde de fiinite construite ca noi, sa detectam monumentatlitatea. Marimea si configuratia muntelui Cook trezeste un simt de monumentatlitate in noi in mod regulat. Godzila, cu toata probabilitatea , nu ar fi izbit de monumentalitatea Mt.Cook.

Intr-adevar incat proprietatile estetice sunt proprietati dependente de raspuns , sunt de asemenea implicit conectate de partea receptiva a lucrurilor. Asta nu sugereaza ca atunci cand noi atribuim proprietatea de monumentatlitate Mt.Cook, ne referim la experienta noastra. Inseamna, ca vrem sa ne referim la o proprietatea a obiectului - la o proprietate senzoriala sau structurala – dar aceasta este o proprietate pe care o detine obiectul si care este dezvaluita doar in relatie cu posibilitatea noastra de experimentatori.Experimentam calitatile estetice, drept calitati ale obiectelor, precum Mt.Cook,decat ca proprietate a noastra.Dar aceste proprietati ale obiectelor pot fi obtinute in relatie cu subiectii precum noi ( spun ‘’ precum noi’’ decat oameni) intr-ucat alte feluri de finite umane rationale precum E.T , ar putea de asemenea sa detecteze proprietatile estetice).

Inteles ca un termen indicand ‘’ spectatori inruditii’’; sau ‘’ receptori inruditi’’, exista cel putin o posibilitatea distinctiva ce poate fi trasata intre ‘’estetica’’ si ‘’arta’’. In principiu, o teorie a artei ar putea fi creata fara a se face referire la potentialul public. Ar

putea interpreta asta numai prin referire la arta obiectului si a functiei sale, fara a se face aluzie unui public.Se poate ca oamenii preisorici sa se fi gandit la ceea ce azi numim noi arta – bizonii tipand in picturile din pesterile Neolitice – ca dispozitive magice pentru a-si popularize locurile de vanatoare cu o abundenta de prada. Ce era important pentru ei, nu era experienta pe care o trezeau imaginile in privitori, sau proprietatile care deveneau valabile pentru privitori, dar mai ales  functia obiectului pentru supravietuire.Daca ar fi existat o teorie preistorica asupra artei, ar fi identificat cu siguranta cu un soi de tehnologie.

De asemenea, investigatia estetica poate continua fara a se face referire la arta obiectelor. Obiectele naturale sunt evenimente, precum cerul instelat noaptea si furtunile pe mare, provoaca experiente estetice si poseda proprietati estetice. Un filozof ar putea dezvolta o teorie asupra esteticii naturii fara a mentiona vreodata de arta. Astfel, cel putin in principiu ‘’arta’’ si ‘’ estetica’’; pot fi privite drept domenii diferite de studiu: arta este in principal domeniul teoretic al obiectelor certe ( a caror natura, spre exemplu,  teoria reprezentativa a artei pe care incearca sa o defineasca) ; pe cand ‘’estetica’’in principal domeniul teoretic al unei forme certe de experienta receptiva sau perceptie,sau al unei proprietati raspuns dependenta care nu este neaparat unica operei de arta. Aceasta carte este intitulata o Filozofie a Artei, deoarece in principal; atentia este asupra artei. Nu trateaza in mod direct cu estetica naturii si trateaza in mod deschis problema de intindere, daca exista vre-una, aceea ca o definitie a artei este dependenta de receptionarea estetica a operelor de arta.

In sensul teoretic larg, mentionat pe scurt mai devreme, nu este nevoie de nici o diferenta intre filozofia artei si estetica; ar putea fi luate drept marci intersanjabile pentru impartirea filozofiei ce invetigheaza arta.Dar in sensul teoretic limitat, cei doi termini, cel putin in principiu, semnaleaza o focalizare primara diferita: filozofia artei este orientata spre obiect, estetica este orientata spre receptionare.Unul isi poate imagina cel putin o filozofie a artei care interpreteaza intrebari estetice periferice, in mod particular termini ce contin definitii de arta.

Atunci, in principiu, aceste doua domenii de investigare pot fi contrastante. Estetica este mai larga decat fiozofia artei, incat studiaza de asemenea si natura. Si o filozofie a artei poate defini ‘’arta’’fara receptivitatea publicului. Astfel de filozofie a artei nu ar privi experientele esteice sau proprietatile estetice ca ingredinete necesare in toata arta ( desi totusi ar putea sa le recunoasca ca find importante).

Totusi, ca sa complicam problema , exista de asemenea o abordare in filozofia artei care sustine ca orice definitie a artei trebuie neaparat sa implice experienta estetica. Astfel de definitii, pentru motive evidente, se numesc definitii estetice de arta. Din aceasta privinta, pentru a fi distins in urmatoarea parte, lucrarile de arta sunt obiecte ale caror functie este aceea de a produce experienta estetica. Pentru teoreticienii estetici ai artei desi filozofia artei si estetica ar fi putut, intr-un fel, sa fie zone independente de cercetare, in ceea ce priveste , nu sunt. In ceea ce priveste statutul artei este intim si inseparabil conectat cu experienta estetica.Lucrarile de arta sunt obiecte si evenimente predicate dupa ce a  fost inculcate experienta estetica in spectatori.

Acest fel de a intelege relatia dintre arta si estetica este tendentioasa deoarece reprezinta bias teoretica particulara, face ca un substantiv sa se intrebe despre natura artei. Dupa parerea

teoreticienilor de estetica ‘’arta’’ si ‘’estetica’’ ar fi putut intr-un fel abstract s-au dovedit a fi denumirile pentru diferite domenii de cecetare; dar defapt, odata ce una din ele studiaza problema , se descopera faptul ca  nu sunt, deoarece una nu poate, sau cel putin asa sustin teoreticienii esteticieni ca nu poti spune ce este arta fara a invoca experienta estetica. Astfel, din aceasta privinta filozofia artei apartine cinstit in domeniul esteticii, alaturi de studiul esteticii naturii.

Pentru teoreticienii esteticii ai artei, numirea acestei carti Filozofoa Artei, nu este o chestiune de indiferenta. Ar fi trebuit sa se numeasca Estetica, deoarece asemenea teoreticieni cred ca intrebarile despre natura sunt crucial reductibile la intrebari de experienta estetica. Pentru teoreticienii estetici ai artei, ‘’ estetica’’ si ‘’ filozofia artei’’ nu sunt intersanjabile, deoarece sunt numai, marci teoretice neutre ale aceluiasi domeniu.

Mai degraba, ele sunt intersanjabile, deoarece arta este esentialmente un vehicul pentru experienta estetica. Astfel, in folosirea tendentioasa a ‘’artei’’ si a ‘’esteticii’’, punctele de vedere teoretice  care stau la baza, sunt acelea ca cei doi termini sunt interdefinitorii. Pentru teoreticienii estetici ai artei, descoperirea faptului ca arta poate fi definite in temeni de experienta estetica, este asemanatoare cu descoperirea faptului ca arta poate fi definite in temeni de experienta estetica, este asemanatoare cu descoperirea faptului ca apa este H2O.

## Definitia estetica a artei

Am avut deja o improspatare a cunostiintelor cu teoriile estetice ale artei in discutia de formalism.Clive Bell, a defenit arta in termini de forme importante. Cu toate acestea, daca ar fi fost intrebat cum se identifica formele importante, raspunsul lui ar fi fost in termini ce au  capacitatea sa  genereze experienta estetica, sau, asa cum el o numeste emotie estetica. Totusi, noi nu am tratat versiunea de formalism  a lui Bell ca o teorie estetica asupra artei, atata timp cat acesta nu mentioneaza clar in definitia lui experienta estetica. Diferenta dintre tipul de formalism al lui Bell si un indiscutabil teoritician estetic asupra artei este aceea ca cel din urma, cum ar spune unii ‘’scurteaza lucrurile’’ referindu-se direct la experienta estetica, fara sa amestece conceptual de forme importante, in definitia sa asupra artei.

Teoreticenii estetici ai artei incep cu supozitia faptului ca exista ceva special despre comertul nostru cu lucrarile de arta. Operele de arta, pretinde ca, furnizeaza un fel unic de experienta.

Experientele pe care le avem plimbandu-ne printr-o galerie sau asezati intr-o sala de concerte, sunt diferite intr-un fel de alte feluri de experiente cum ar fi completarea formularelor de taxe, a da zapada, cumpararea de alimente, construirea de rachete, sau de a scrie buletine de stiri.In plus, desi diferite in fire fata de alte feluri de experiente, exista si ceva uniform in intalnirile noastre cu lucrarile de arta. Incurajeaza un mod specific-altfel spus un tip distinctiv de stare contemplativa.

Desi vor fi spuse mai multe despre starea contemplative in sectiunea urmatoare,  ar fi de ajuns de spus pentru momentul acesta ca in mod obisnuit cand intalnim lucrari de arta,

atentia noastra este angrenata prin formele sale senzoriale, proprietatile sale estetice, incluzandu-le pe cele expressive si modelul acestuia. Citim cu atentie obiectul, lasam atentia noastra sa hoinareasca, dar nu fara rost, incat ceea ce vedem si auzim a fost structurat sa ne ghideze atentia de-alungul unor carari certe, decat altele. In cele mai bune cazuri, sus-nimitele trasaturi ale lucrarii sunt inter-asociate in moduri interesate si detectarea aecstor corespondente este satisfacatoare. Acest soi de contemplare sau captivare este general diferita in fire fata de ce experimentam atunci cand urmam o sarcina practica, cum ar fi cautarea unui numar de telefom. Acolo nu savuram experienta de dragul ei, doar ne grabim prin ea, pentru a duce treaba la bun sfarsit. Cu lucrarile de arta, teoreticieni estetici lamuresc, starea contemplativa este ea insasi o recompensa; nu o traim de dragul a altceva.

Aceasta stare contemplativa este ceea ce teoreticienii numesc experienta estetica. Operele de arta sunt oportunitati pentru a trece prin aceasta stare speciala.Operele de arta sunt mecanisme care faciliteaza acest lucru. In plus, tocmai pentru aceste trairi trezite in noi urmarim operele de arta. Altfel spus, cautam operele de arta, cu scopul de a obtine experiente estetice. Operele de arta sunt initial estimate de catre public ca potentiale surse ale acestor experiente estetice autorecompensatoare.

Pana acum, ne-am gandit doar la partea receptive a lucrurilor. Am vorbit despre interesul publicului in urmarirea operelor de arta. Dar cum ramane cu artistul? Probabil, ca daca publicul este interesat de operele de arta cu scopul de a obtine experiente estetice si daca artistii sunt tipic interesati in a-si dobandi audienta, atunci va exista o legatura intre ce asteapta publicul sa extraga din operele de arta si ce isi propune artistul sa obtina. Ce asteapta publicul sa obtina, conform cu teoreticienii estetici asupra artei sunt experiente estetice. Deci, este rezonabil sa presupunem ca ceea ce incearca artistii sa faca prin crearea operelor de arta este de a da prilejul unui public de a avea experiente estetice- spre exemplu de a crea obiecte pline de proprietati estetice.

Pentru a estima argumentul teoreticienilor, luati in considerare analogia asta. Oamenii cumpara cuie pentru a le bate in suprafate, cu scopul ca acele suprafete vor adera una la cealalta. Magazinele de feronerie, aprovizioneaza cuie pentru ca oamaneii cu acest scop sa gaseasca ce cauta. Deci, este rezonabil sa banuim ca producatorii de cuie , sa furnizeze genuri de unelte care vor facilita atingerea scopurilor cumparatorilor de cuie. Aceasta este cea mai buna explicatie in relatia sociala intre producatorii de cuie, proprietarii de feronerii si consumatorilor de cuie. Similar exemplului, daca publicul tipic foloseste operele de arta pentru a-si asigura experienta estetica si cauta operele de arta mai ales pentru acest scop, atunci este o presupunere buna ca si artistii intentioneaza ca operele de arta sa functioneze in moduri ce dirijeaza, pentru a realize scopurile publicului de a obtine experiente estetice.

Adica, ceea ce sustin teoreticienii este:

1. Publicul foloseste toate operele de arta pentru a functiona drept sursa de experienta estetica; acesta este motivul pentru care publicul cauta operele de arta.
2. Deci, publicul se asteapta ca operele de arta sa functioneze ca surse de experiente estetice ( acesta este motivul pentru care cauta operele de arta)
3. Daca artistii sunt interesati in a avea audienta, atunci artistii au intentia ca operele lor de arta sa fie utile in a realize asteptarile pe care le are publicul in cautarea lor.

4. Artistii sunt interesati in a avea public.
5. Deci, artistii au interesul ca lucrarile lor de arta sa fie utile pentru a realiza asteptarile pe care publicul le are in cautarea operelor de arta.
6. Deci, artistii intentionaeaza ca lucrarile lor de arta sa functioneze drept surse de experiente estetice.

Mai mult fie spus, daca artistii intentionaeaza ca lucrarile lor de arta sa functioneze drept sursa de experienta estetica si asta este ceea ce publicul asteapta de la operele de arta pe langa felul in care le folosesc, atunci acest lucru sugereaza o teorie despre natura artei, vizuala, aceea ca operele de arta sunt lucruri produse cu intentia de a poseda capacitatea de a produce experiente estetice. In sprijinul acestei teorii, deriva din faptul ca pe fata, ne da cea mai buna explicatie disponibila a caracteristicilor activitatii de creatori si consumatori ale obiectelor si performanetelor pe care le numim opera de arta. Adica, postuland ca operele de arta sunt lucruri create cu capacitatea de a furniza experienta estetica , are cea mai multa logica dintre toate activitatile pretense din centrul practicii noastre artistice – ambele aplicatii ale artistilor si spectatorilor si a relatiei dintre cele doua.

Sau, probail altfel spus: presupunannd ca stim care sunt caracteristicile comportamentale ale artistilor si publicului, cu respect pentru operele de arta ; presupunand ca operele de arta sunt obiecte ce sunt create intentionat pentru a functiona ca surse de experienta estetica, este afirmatia care se potriveste creatorilor si a consumatorilor de arta . Atunci, definitia esteticii asupra artei presupune a fi cea mai inteligibila relatare a operei de arta – relatarea care este constanta in cel mai mare grad si care se potriveste cel mai bine cu restul, cu ceea ce noi credem despre practicile artistice.

Formulat mai précis, definitia estetica a artei mentine faptul ca:

x este o opera de arta doar si doar daca (1) x este produs cu intentia de a poseda o anumita capacitate (2) capacitatea de a furniza experienta estetica.

Aceasta este o definitie functionala a artei, incat defineste arta in termeni rolului intentionat de aceasta pe care toate operele de arta pretind ca le au. Este o definitie estetica asupra artei; intr-ucat desemneaza faptul ca rolul intentionat de arta in termenii precum capacitatea de furniza experienta estetica. Definitia estetica a artei este o teorie rivala a artei pentru teoria reprezentativa a artei, teoria de expresie si formalism, intr-ucat este inaintata precum o teorie cuprinzatoare a intregii arte. Propune doua conditii necesare pentru statutul artei ce sunt in comun suficiente.

Definitia estetica asupra artei are cateva componente. Este educativ a le trece in discutie cate una la timpul ei cu scopul de a vedea de ce sunt incluse in teorie. O componenta a teoriei este intentia artistului. O putem numi intentie estetica, incat este intentia de a crea ceva anume capabil sa impartaseasca experienta estetica.

Primul lucru observabil despre aceasta teorie este aceea ca, necesita doar ca lucrarea sa fie facuta cu o asa intentie, ca cel putin unul dintre factorii motivanti in crearea unei opera de arta. Definitia estetica nu necesita ca intentia estetica sa fie singura intentie si

nici nu necesita sa fie dominanta sau intentia elementara. Pur si simplu necesita faptul ca o intentie estetica sa fie una dintre intentiile operative in producerea operelor de arta.

Acest lucru permite ca o opera de arta sa poata fi produsa, in stare sa realizeze intentii religioase certe sau politice.Va fi o opera de arta doar atata timp cat exista , in plus, o intentie estetica in spatele ei. Intr-adevar, o opera de arta ar putea fi creata initial cu intentia de a realiza niste scopuri religioase sau politice. Dar totusi o sa conteaza drept opera de arta , intr-atat ca este de asemenea o intentie estetica care o motiveaza. Descrierile lui Hristos crucificat, chiar daca initial cu intentia de a produce adoratie, ce conteaza drept arta, deoarece exista de asemenea o intentie ce coexista pentru a avansa experienta estetica.

Aceasta intentie estetica poate fi doar secundara. Cu toate acestea, ceva este o opera de arta, doar daca printre intentiile sale se numara si o intentie estetica. Unele opere de arta pot fi motivate numai de intentii estetice; altele pot avea si alte intentii dominante decat cele estetice. Totusi, posedarea a unei intentii estetice este o conditie necesara pentru statutul de arta. Nimic nu va conta drept opera de arta , doar daca pune in aplicare o intentie estetica.

In plus, este important de notat faptul ca intentia relevanta, este intentia de a furniza experienta estetica; nu este o intentie de a crea arta. Daca ar fi fost o intentie de a crea arta, atunci defintia ar fi circulara, pe cand cu scopul de a spune daca o lucrare a fost motivate de o intentie pentru a crea arta, ar trebui sa stim antecedent ce conteaza drept arta. Si in acel caz, am presupune cunostiinte ale naturii elementului principal al teoriei pe care se presupune ca o defineste.

Unora le-ar putea fi frica de faptul ca prin aluzie la intentiile estetice,definitia este impracticabila. De unde putem sti daca exista sau nu vre-o intentie estetica in spatele unei lucrari de arta? Nu este orice intentie ceva ce exista in mintea artistului si nu este mintea unui artist distanta de public? De unde putem sti ca artistul a avut o asemenea intentie?

De fapt, acest lucru nu este asa de greu de determinat. Daca o pictura, spre exenplu manifesta atentie in compozitia sa, o armonie in aranjarea culorilor si variatii fine in efectele sale de lumina si tuse, atunci aceasta este o dovada a faptului ca are intentia de a sprijini experienta estetica. De aici deducem prezenta unei intentii pe aceasi baza cu care deducem intentiile zilnice – cum sunt cele mai bune explicatii al comportamentului factorilor.

In acest caz factorul este artistul; comportamentul lui este felul in care isi manevreaza materialele. Pe aceste baze, ca ar fi avut o intentie estetica, este cea mai probabila explicatie al comportamentului lui. In plus, cu operele de arta proba suplimentara pentru ipotezarea intentiilor estetice, include genul lucrarii.Daca o lucrarre apartine unui anumit gen artistic in care promovarea experientei estetice este o caracteristica standard a lucrarilor din acel gen, atunci este foarte probabil ca toti cei care lucreaza in acel gen sa impartaseasca aceeasi intentie generala.

Prin includerea conditiei unei intentii in definitia artei, teoriticianul esteticii izbuteste in a desena o distinctie intre operele de arta si natura.Mai devreme am notat ca experientele estetice insotesc de asemenea multe intampinari cu natura. Daca definitia estetica a artei ar fi fost incadrata doar in termini ai capacitatii unui obiect de a furniza experienta estetica, teoria ar fi prea vasta; nu ar diferentia operele de arta cu capacitatea de a genera experiente estetice fata de cascadele maiestuoase care impartasesc aceasta putere. Acest lucru ar face teoriile prea generale, de aceea subminand pretinderea ei de a furniza

sufieciente motive de a discrimina operele de arta de alte lucrari. Dar prin a cere ca operele de arta sa fie subscrise prin intentii estetice, teoriticianul estetic, separa operele de arta fata de natura in general, intr-ucat natura chiar si obiectele naturale inzestrate cu capacitate estetice nu este rezultatul intentiei cuiva.

Similar, prin incorporarea referintelor fata de intentii in definitie teoreticianul estetic, este capabil de a se pune de acord cu existenta artei de prost gust.Arta de prost gust cuprinde lucrari ce intentioneaza sa furnizeze experienta estetica , dar care esueaza in intentiile lor.Daca definitia estetica a vorbit doar de o capacitate de a promova experienta estetica, teoria ar tine cont doar de lucrarile cu success ca arta – exemplu; ar intra la socoteala drept opere de arta care intr-adevar stimuleaza experienta estetica. Acest lucru nu ne-ar lasa nici o cale de a clasifica arta de proasta calitatte drept arta. Dar dupa cum am vazut in capitolul precedent, acest lucru ar fi un rezultat foarte

Totusi nu este o problema pentru definitia estetica a artei, intr-ucat prin referire la intentiile estetice, teoria permite si intentiilor esuate si astfel si artei de calitate proasta.

Unii ar crede ca prin bazarea cu greutate pe notiunea de intentie, teoriticienii estetici ai artei, isi interpreteaza definitia stirb din punct de vedere virtual. Aceasta fiind spusa, daca tot ce necesita pentru statutul artei, e numai intentia de a furniza experienta estetica – mai degraba decat realizarea intentiei spuse – aceasta o face prea usoara pentru un candidat sa fie socotota drept opera de arta. Daca o opera nu are nevoie sa-si livreze intentiile estetice la nici un nivel oricare ar fi el, atunci oricine poate sa pretinda ca orice artifact este subscris de o intentie estetica si deci, asta este arta.Astfel, definitia estetica asupra artei pare prea vasta.

Dar aceasta grija este ratacita. Definitia estetica a artei are resurse sa nege numere mari de artifacte sub statutul de arta. Aceste resurse isi au locul in notiunea a ceea ce inseamna sa ai o intentie, prin extinedere, o intentie estetica.

O intentie este o stare mentala care este ea insasi cuprinzatoare de cel putin doua tipuri constituente de stari mentale: credinte si dorinte. Cu scopul de a intentiona sa ia autobuzul spre Baton Rouge eu trtebuie de asemenea sa am convingeri certe, cum ar fi: ca Baton Rouge sa existe si a fie un loc la care cineva poate sa ajunga luand un autobus.Inainte de a-mi atribui intentia de a ajunge la Baton Rouge cu autobuzul, trebuie sa te convingi ca eu am credintele si dorintele relevante. Daca eu iti spun ca intentionez sa merg la Baton Rouge cu autobuzul, dar tu ma vezi intr-un aeroport fara serviciu de autobuze si iti spun sincer faptul ca stiu ca nu exista un serviciu de autobuze conectat cu aeroportul, atunci tu vei fi refractar in a-mi atribui intentia de a merge la Baton Rouge cu autobuzul.Poate tu o sa crezi ca te pacalesc sau incerc sa ascund ceva.

De ce ai incerca sa te abtii in a-mi atribui intentia de a merge la Baton Rouge cu autobuzul? Deoarece eu nu par a avea convingerile apropriate intentiei.Comportamentul meu incluzandu-l pe cel verbal, nu suporta vre-o intentie de a merge la Baton Rouge cu autobuzul.Intr-adevar, comportamentul meu pare a fi ciudat cu o asa intentie. A-mi atribui intentia de a merge la Beton Rouge cu autobuzul trebuie sa te convingi ca am convingerile potrivite. Daca cea mai buna explicatie a ta asupra comportamentului tau blocheaza ipoteza faptului ca am convingerile juste, atunci, toate lucrurile fiind egale esti gata sa negi ceea ce spun si sa negi ca intentionez sa merg la Baton Rouge cu autobuzul.

O poveste similara poate fi spusa despre componenta dorintei a intentiilor. Daca comportamentul meu indica faptul ca nu am dorintele potrivite, atunci te abtii in a-mi atribui o intentie de a merge la Baton Rouge. Daca stau intr-un aeroport timp de doua luni

fara a face vre-un effort de a ajunge de acolo la Baton Rouge, atunci poti deconta ceea ce am spus si poti presupune ca nu doresc cu adevarat sa ajung la Baton Rouge, si , deci nici nu intentionez.

Ce are de a face poveste aceata despre Baton Rouge cu arta? Conform cu teoreticienii esteticii, o intentie de a-si permite experienta estteica este un constituent essential al statutului in arta. Prin urmare, cu scopul de a atribui o intentioe estetica unui artist, trebuie san e convingem ca acesta are credintele si dorintele, lucru necesar pentru acest tip de intentie. Daca comportamentul lui, considerabil operelor sale, esueaza in a indica avutia de convingerile si dorintele relevante, teoreticienii estetici asupra artei, au bazele pentru a nega faptul ca artistul care vrea intentie estetica, si ,prin urmare bazele de a nega ca opera este arta.

Considerand un exemplu compozitia muzicala al lui Edward T.Cave ‘’ Poeme Symphonique’’. Piesa implica 100 de metronomi alergand in jos. Se poate spune a fi motivate de intentia de a promova experienta estetica? Conform cu cel putin un teoritician al artei nu se poate. Pentru faptul ca nu poate posibil ca cineva precuma Cave, un professor de muzica ce cade in traditie, ar putea crede cineva ca ar putea proveni o experienta estetica din spectacolul de ureche a o suta de metronomi tacanind pana la epuizare. Fara indoiala, Cave, ca toti ceilalti, realizeaza ca efectul muncii sale, mai degraba poate mana ascultatorii in ticneala decat in a genera contemplare. Care ar trebui sa fie un lunatic pentru a crede ca aceasta piesa putea sa-si permita experienta estetica..
Dar el nu este un lunatic, si principiul de caritate in interpretare, ne incurajeaza sa presupunem ca , Cave ca si toti ceilalti nu crede in faptul ca ‘’Poeme Symphonique’’ are capacitatea de a furniza experienta estetica.

In plus, din acelasi motiv, nu vom atribui lui Cave, dorinta de a stimula experiente estetice in publicul sau. Fara indoiala, el doreste sa genereze altfel de stare, din alte motive in audienta sa. Un critic musical, sau insusi Cave ar putea san e spune despre identitatea celeilalte stari si motivul lui Cave de a vrea sa-l induca. Dar, in orice caz, nu-I vom atrinui lui Cave, intentia de a furniza cu ajutorul ‘’Poeme Symphonique’’ oportunitatea pentru experienta estetica deoarece o gasim urias imrobabila , ca Cave chiar sa aiba convingerile si dorintele necesare in a forma o asemenea intentie.

Dar daca teoreticienii estetici ai artei au acel ceva conceptual in plus la dispozitia ei pentru a putea nega faptul ca un artist are intentiile estetice relevante cu respect pentru o anumita opera, atunci definitia estetica a artei are dinti. Poate sa filtreze in intregime perspectiva certa a candidatilor din ordinal artei deoarece exista baze pentru negarea faptului ca, operele de arta sunt sincer subscrise prin intentii estetice. Teoriticianul estetic poate face asta oriunde s-ar afla capabil sa argumenteze ca nu este plauzibil – intr-adevar, acest lucru este implauzibil – de a atribui potentialului artist feluri de convingeri si dorinte, care sunt constituenti ai intentiilor esteticii.

Astfel, cativa teoreticieni estteici ai artei, esclud lucrarile gata facute, cum ar fi ‘’ Fantana lui Duchamp’’ din regatul artei corespunzatoare, pe bazele faptului ca este ridicol sa atribui cuiva priceput si informat cum este Duchamp, credinta ca un urinar obisnuit isi poate permite o experenta estetica. Probabil, ei vor recunoaste, ca urmarea altceva. Dar, prin adaugare, ei vor argumenta faptul ca , el clar nu avea intentia de a genera experienta estetica si deci, ca Famtana nu este o opera de arta.

Prin urmare, cineva poate esua in a face o opera de arta; conform cu definitia estetica asupra artei. Admirabil poate fi cazul in care nu este atat de dificil in a face o opera de

arta conform cu teoria estetica. Dar doua lucruri raman pentru a fi spuse. Primul, nu este prea dificil aa face o opera de arta in sensul clasificator ( desi, este totusi dificil in a face una buna). Asa, definitia estetica a artei destul de convenabila reflecta cum sunt lucrurile de fapt. Si, secundar desi este usor a face o opera de arta conform cu teoria, nu este usor ca una sa esueze in a face alta .Asa, definitia esteica a artei nu este prea vasta. Poate exclude candidatii din ordinal artei.

In adaugarea la componenta intentiei definitia estetica a artei, contine de asemenea o componenta functionala. Componenta functionala este adapostita in interiorul componentei de intentie. Este dorinta prin care intentia relevanta poate fi, intentia ca opera de arta sa aiba capacitatea de a furniza experienta estetica. Aici, capacitatea vorbirii este in cele din urma functia vorbirii. Asta fiind spusa, opera de arta este create pentru a functiona ca o sursa de experienta estetica. Dar aceasta functie ce se intentioneaza a operei de arta, este descrisa numai ca o capacitate de a furniza experienta estetica incat cu operele de arta artistii doar propun in timp ce audienta dispune.

Artistul face ceva capabil sa suporte experienta estetica. Dar este la alegerea audientei de a profita de aceasta oportunitate. Audienta crestina, de exemplu, refuza sa angreneze posibilitatile pentru experienta estetica din plin acordata de structurile interne ale filmului lui Martin Scorseze ‘’ The Last Temptation of Christ’’. Dar filmul este totusi o opera de arta, intr-ucat este structurata intr-o maniera ce permite experienta estetica, chiar daca aceasta capacitate a fost ignorata de multi

Astfel, mai degraba sa zicem ca o opera de arta este creata cu functia de a cauza experienta estetica invariant, definitia este formulata in termini a unei capacitati intentionate, care poate ramane latenta; chiar daca audientele nu sunt dispuse de a fi receptive, o opera este totusi o opera de arta. Faptul ca audienta din unele motive se abtine din a utiliza o opera pentru a servi functiei; era la moda de a concedia ceva ce nu compromite statutul sau artistic.

Definitia estetica a artei este particular atractiva, deoarece prin felul in care sugereaza sistemnatic raspunsuri la multe din intrebarile conducatoare ale filozofiei artei. Ne da posibilitatea de a spune de ce operele de arta sunt bune, atunci cand sunt bune. Anume, operele de arta sunt bune atunci can dele realizaeaza intentiile estetice pe care le prezideaza – atunci cand intr-adevar isi permit experientele estetice.Sunt rele, atunci cand esueaza in a-si livra bunatatile ; exemplu experientele estetice.

Teoria estetica sugereaza de asemenea un criteriu pentru ceea ce conteaza drept motiv critic, atunci cand se comenteaza asupra opereleor de arta. Un motiv critic pentru sau impotriva unei opera de arta, are de a face cu comentariile in legatura cu: daca si/sau de ce un element al unei opere de arta ca un intreg contribuie sau esueaza sa contribuie la productia potentiala a experientelor estetice. Spunan ca o opera este unitara, de exemplu, este un motiv critic intr-ucat unitatea este o trasatura a operelor de arta care contribuie in a avea experiente estetice.

Si, in sfarsit, definitia estetica a artei pune una din ele in pozitia de a spune de ce arta este valoroasa. Arta este valoroasa, deoarece isi permite experienta estetica. Astfel daca putem spune de ce a avea experiente estetice e valoros, atunci suntem de asemenea pe calea de a spune de ce arta este valoroasa. Valoraea artei va fi derivate din valoarea de a avea experiente estetice.

Daca defimitia estetica a artei este adevarata, atunci ea poate servi drept piatra de temelie a unei teorii unitare sistematice a arte ice poate explica de ce operele de arta sunt

bune ( si rele), ce conteaza drept motiv critic si de ce arta ca o forma organizata a practicii umane este valoroasa. Imtretinand o asemenea remarcabila socoteala unitara indemanatica a artei, cu aceasta ocazie este cu sguranta o consideratie larga in favoarea teoriei estetice a artei.

Desigur, componenta teoriei care ii da posibilitatea sa explice atat de multe intr-un mod sisitematic este experienta estetica. Este termenul din centrul teorieii din edificiul asemenea teorii. Intr-ucat operele de arta sunt intentionate sa functioneze ca furnizoare de experienta estetica se spune ca sunt bune atunci cand poseda capacitatea de a face asta. Motivele critice sunt ceva prin care se remarca trasaturile operelor de arta, care faciliteaza sau impiedica aceasta functie. Si arta , ca o practica are valoare,deoarece experienta estetica are valoare. Fara indoiala notiunea de experienta estetica este baza pe care definitia estetica a artei si interasociatele ei sistematice si variate, bonusurile lamuritoare sunt balansate. Astfel, cu scopul de a aprecia teoria estteica, trebuie sa clasificam pe ce este implicate in notiunea sa centrala.

## Doua versiuni ale experientei estetice

Dupa cum m vazut in capitolul precedent, o problema majora cu teoria formei cu semnificatie a lui Bell, a esuat in a aspecifica cu exactitate ce este. Sustinea faptul ca este orice provoaca emotii estetice, dar intr-ucat el nu a clarificat natura emotiei estetice conceptual formei semnificative a ramas dezastruos nedefinita. ‘’ Capacitatea de a furniza experienta estetica ‘’ executa o sarcina similara in definitia estetica a artei la cea a aformei semnificative din teoriile formaliste. Astfel, daca definitia estetica a artei exista pentru a evita acelasi fel de obiectie nivelat la formalism, cateva conceptii ale notiunii ale experientei estetice trebuie sa fie furnizate.

Exista multe conceptii diverse de experienta estetica. Carti s-au devotat discutiilor diferitelor caracterizari ale experientelor estetice. Astfel, trebuie sa fim selectivi in discutiile noastre. Sa ne uitam la doua cazuri majore de experienta estetica, ceea ce putem numi respective cazul orientarii catre continut sicazul orintarii catre afect..

Cazul orientarii catre continut este foarte direct: o experienta estetica este o experienta a proprietatilor estetice ale operei. Aici este continutul experientei –spre ce aspiram – ceea ce face o experienta estetica.Proprietaile estetice includ proprietatile expresive ale unei opere, proprietatile impartasite prin infatisarea sa senzoriala ( eleganta, fragilitate, monumentalitate), si relatiile ei formale. De dragul conventiei aceste proprietati pot fi sortate in trei antete vaste: unitate, diversitate si intensitate. In cazul orientarii catre continut, aspirand la operele unitare diversificate si intensificate( sau parti ale ei).

Elemente ale lucrari sunt considerate in parte sau prin toate, opera este unitara.Ar putea fi unitara prin virtutea repetarii subiectelor si temelor (partile ei pot semana sau sa-si aminteasca uneia alteia in respecte pertinente) , sau poate consolida un effect coerent si singular cum ar fi complotul enei povesti, in care majoritatea elementelor ei duc la

incheiere. Cand tindem spre trasaturile unitar-facatoare ale unei opere si stilul lor de interrelationare, atentia spre piesa este de experienta estetica, o experienta estetica de unitate. Asta find spus, unitatea este continutul sau obiectul experientei noastre care face ca experienta noastra sa fie estetica. Operele pot de asemenea poseda proprietati variate cum ar fi tristetea si gratiozitatea in intensitati variate. O opera poate fi extreme de vessel asau doar blanda. Poate parea agitate sau doar delicata, implacabila sau putenica in grade diferite. Aspirand la proprietatile estetice ale operei, discriminand intensitatile ei variabile, este o experienta estetica a operei. Este o experienta a dimensiunuii calitattive a opereim asa cum se ofera ea insasi in infatisare. Si incat aceste calitati vor aparea mereu cu cateva grade de intensitate – fie ele inalte, joase, sau undeva la mijloc – experiente ale calitatilor estetice ale unei opera vor fi intotdeauna experiente ale intensitatii operei.

O opera care are in prim plan certe proprietati estetice implacabile – asta , spre exemplu, proiecteaza tristete in fiecare registru ( ca intr-o opera in care intriga, muzica si gesturile sunt toate triste) – extrem de unitara si, deci, isi permite o experienta foarte unificata de tristete.Dar nu toate lucrarile aspira la acest fel de unitate. Multe sunt create pentru a proiecta o varietate de diferite proprietati sentimentale. Unele dintre ele pot contrasta una cu cealalta. Dar multe temeri diferite de sentimente pot fi de asemenea inrolate de o lucrare pentru  a sugera un effect bogat in general. Multe din piesele lui Shakespeare sunt asa. Alatura multe proprietati expressive diferite si cateodata opuse, cu scopul de a ne pastra atentia prin a ne alerta varietatea splendida a lucrurilor.

Diversitatea poate fi asigurata in operele de arta nu doar prin proiectarea larga de proprietati expressive, dar si prin multiplicarea razei de raspandire a caracterelor , evenimentelor sau  a vocabulalalelor ( cuvinte, structuri musicale, forme vizuale, s.a.m.d), desfasurate intr-o opera de arta data. Evident, unitatea si diversitatea sunt termeni ce covariaza pe masura ce opera devine mai complexa in elemnetele ei diferite, unitatea sa se poate diminua in timp ce, temele si elementele, se repeat sau se amesteca una in alta, devine din ce in ce mai putin izbitoare pentru diversitaea ei. Picturile monocrome, manifesta un grad scazut de diversitate pe cand nuvele la scara mare, cum ar fi ‘’Fratii Camarazov’’pare ca se desface decat s-ar unifica. Totusi putine lucrari sunt in intregime diverse, cu nici o unitate orice ar fi. Mai degraba diversitatea este o trasatura standard a operelor,care au ceva unitate – asta fiind spusa , diversitatea este tipic o problema de varietate in mijlocul unitatii. Cand o opera este notabila pentru acest tip de diversitate, ne refrim adesea la ea drept complexa.

Vorbind cu aproximatie, atunci, o experienta estetica conform cazul orientarii catre continut este o experienta de unitate, diversitate si/sau intensitate, de unde se intelege ca aceste trasaturi ale operei de arta pot fi interrelationate in feluri variate. Este aceasta posesie a trasatrilor care face ca aceata experienta estetica sa fie posibila. Asta fiind spusa, o opera are capacitate de a furniza experienta estetica – experiente ale unitatii, diversitatii si intensitatii – deoarece, opera are trasaturi de acest tip. O opera de arta este ceva cu intentia sa prezinte trasaturi ca acestea, pentru ca audienta sa priceapa.

Punand cazul orientarii catre continut de experienta estetica, in definitia estetica a artei , atunci obtinem : x este o opera de arta daca si doar daca este intentinoata sa prezinte unitati , diversitati si /sau intensitati pentru intelegere.Ceva ce nu intentioneza sa prezinte aceste trasaturi publicului, nu este o opera de arta. Operele de arta care au success in a prezenta asemenea trasaturi pentru atentia publicului, sunt bune; cele care esueaza in aceasta privire sunt rele. Un motiv critic in favoarea unei opere de arta ia aminte de

posesia sa a unitatii, diversitatii, si /sau intensitatii; un motiv critic care conteaza impotriva unei opera de arta, scoate in evidenta lipsa de unitate, diversitate, si/sau intensitate. In adaugare, arta , ca o activitate umana organizata se spune a fi valoroasa deoarece este valoroasa pentru viata umana, a avea experiente de unitate, diversitate si intensitate. Cine ar putea sa nege?

Acesta este cazul orientarii catre continut al experientei. Nu este singurul caz al experinetei esteice., si dupa toate probabilitatile, nu este cel mai popular. In discutiile despre experienta estetica, cazul orientarii catre afect, deobicei domina. Intr-adevar, cazul orientarii catre afect , cu toata probabilitatea, poate pretinde a fi cazul canonizat al experientei estetice.

Cazul orientat catre continut se bazeaza pe proprietail eestetice, sa defineasca experienta estetica, proprietatile estetice sunt experiente ale experientelor estetice.Asta nu spune absolute nimic despre modalitatile speciale a asemenea experiente; nu spune nimic despre cum sunt asemenea experiente. Asta fiind spusa, aceasta nu ofera o fenomenologie a asemenea experiente. Vorbind foarte crud, contul continutului-orientat caracterizeaza asemenea experiente in termeni a ceea ce ‘’ contin’’. Nu ne informeaza asupra naturii ‘’continatorului’’(containerului).

Cazurile orientarii catre afect, metaforic vorbind, incearca sa faca exact asta.

Conform cu una dintre foarte bine cunoscutele conturi afectat- orientate, o experienta estetica este pronuntata de atentia de dezinteres si compatimire si contemplare a oricarui obiect de constienta oricum ar fi, de dragul ei singura. Experienta estetica , este o forma de atentie. De care tip de atentie? Atentie dezinteresata si compatimitoare.

Aici, atentia dezinteresata, nu este echivalenta cu atentia dezinteresata. A asista o opera de arta cu dezinteres, nu este acelasi lucru cu a o asista fara interes. Dezinteresul, este compatibil cu a fi interesat de opera de arta. La ce se reduce dezinteresul aici este ‘’intors fara scopuri ulterioare’’.

Cu respect fata de lege ne dorim judecatori dezinteresati, judecatori care nu au interes personale in caz ( cum ar fi sa stai sa castigi in bara reclamantului) , sau motive ulterioare( cum ar fi sa vrei sa trimiti un mesaj electoratului). Ne dorim ca judecatorii sa faca puterea dezinteresata – sa judece cazul impartial si dupa meritele ei, decat pe baza problemelor si intentiilor exterioare cazului.

Similar cu aceasta, experienta estetica, este chipurile dezinteresata in acest scop. Asistam la operele de arta sub termenii ei. Nu intrebam daca va corupe moralitatea copiilor. Mai degraba, de exemplu, asistam,la daca sau nu, organizatiile ei formale sunt potrivite .Daca suntem musulmani iar opera implica islamul nu intrebam daca opera este buna pentru poporul nostrum. Intrebam daca este unificata, complex diversificata sau intense. Un producator de film care isi urmareste filmul,incercand sa calculeze daca va atrage multa audienta – in cinematografe, nu priveste filmul dezinteresat.Urmarirea filmului este conectata cu interesele personale cu suma de bani pe care spera sa o obtina.

In asistarea la ceva dezinteresat, simtim o eliberare fata de grijile presante ale vietii de zi cu zi – fata de propriile griji, cum ar fi interesele noastre monetare – si fata de problemele societaii la scara mare – cum ar fi educatia morala a copiilor. Unii autori vorbesc de experienta estetica precum eliberarea presiunii a vietii obisnuite . Lasam viata inafara atunci cand intram intr-o sala de concerte si ascultam muzica.

Cand asistam la o opera de arta dezinteresat, o apreciem de dragul ei, nu pentru legatura ei cu problemele practice. Sunt structurile ei unitare, sunt placerile complexe care sunt

proprietatile estetice demne de atentie si sunt ele intense sau nu? Acestea sunt intrebarile care apar in privitorii dezinteresati – nu ‘’ este buna sau rea pentru societate’’? ‘’ va face bani’’? sau ‘’ma va provoca sexual’’?

Asistand la ceva estetic este dezinteresant. Dar este de asemenea compatimitor. Tipul relevant de compatimire implica mai mult decat simplu, fara sa permita motivelor ulterioare san e influenteze atentia. Implica cedarea in fata operei – permitandu-ne sa ne ghidam dupa structurile si intentiile ei. Atentia compatimitoare este directionata catre obiect si de buna voie accepta ghidarea de catre obiect peste succesiunea starii noastre ,mentale, de catre proprietatile si raletiile care structureaza obiectul. Atentia compatimitoare, presupune jocul dupa regulile proprii, decat sa le importam pe ale noastre – spre exemplu, mergand alaturi de conventia de oameni cantand unui altuia in opere, in loc de a spune ca oamenii nu se comporta in felul asta, sau acceptarea notiunii de in timp ce citeste o poveste fictionara. Asistarea compatimitoare implica plasarea sa in mainile facatorului de obiect – ducandu-te oriunde iti porunceste si asistand la orice face sa fie proeminent.

Experienta estetica este de asememea desctrisa ca o forma de contemplare. Acest lucru nu ar trebui sa fie intele ca o stare pasiva. Cand contemplam un obiect, nu primim pur si simplu stimularea pasiva de la acel obiect. Nu este o problema de
si nici nu este o stare de distragere a atentiei sau de lipsa de concentrare, precum in expresia ‘’pierdut in contemplare’’. Nu este fara rost cu capul in nori. A contempla un obiect, inseamna sa fi cu intensitate constient de detaliile ei si interdependentele ei. Contemplarea, in acest sens, cere o observatie ascutita.
Mai implica exercitarea activa a puterilor constructive ale mintii, afi provocat de o diversitate deasa de stimuli conflictuali la origine si in incercarea de a-i face sa se lege. Aici contemplarea este nituita, pe obiectul de atentie observat de elementele si proprietatile ei si se starduieste sa gasesca conexiuni intre ele.

Acest proces al contemplarii cand este suportat de obiectul atentiei noastre,poate fi o sursa de imensa satisfactie. Cautarea activa a detaliilor si conexiunilor, poate fi ea insasi insufletita, iar succesul unei asemenea activitati, cand se intampla , poate acorda un fel de placere recompensatorie proprie asupra activitatii ca unui intreg. Cu experienta estetica, acest soi de placere, se spune a fi valorificat de dragul ei. La fel precum valorificam placerea pe care o insoteste folosirea puterilor mintii noastre ( fara a tine seama daca castigam sau pierdem) intr-un meci de sah de dragul ei – si nu din cauza ca ar putea san e faca mai buni strategi militari – similar exercitiului mental si emotional pe care si-l permite experienta estetica, este propria ei recompense.

Nu intram in asemenea experiente de dragul de a deveni mai destepti sau mai sensibili,chiar daca aceasta ar rezulta din asemenea intalniri, dar din cauza ca exercitiul active al puterilor noastre constructive , indemnarile perceptuale si resursele emotionale sunt pasionante. La fel cum ne bucuram de plimbarile din parcurile de distractie doar de dragul distractiei si nu datorita faptului ca ne pregatesc pentru a devenii astronauti ( desi unele dintre ele ar putea), experienta estetica este ceva ce noi urmarim de dragul ei.

Conform cazul orientarii catre afect, experienta estetica este atentia dezinteresata si compatimitoare si pentru, si contemplarea oricarui obiect oricum ar fi, de dragul lui. Acest fel de apune problema , pemite ca orice lucru sa poata fi un obiect al experientei estetice. Totusi, unele obiecte contribuie mai mult la acest soi de experienta decat altele.

Norii contribuie mai mult la a servi la si pentru contemplare decat constructiile amplasate pe apa.

In plus, obiecte certe pot fi intentionat construite intr-o asemenea maniera, incat sunt extraordinar de potrivite pentru atentia si contemplarea dezinteresata si compatimitoare.

Vor contine structuri care ghideaza atntie si contemplare – care o incurajeaza prin mijloace ale trasaturilor lor intentionat create de unitate, complexitate si intensitate- si care recompenseaza asemenea atentie si contemplare. Experimentatorul estetic nu va trebui sa faca toata munca de unul singur. Obiectul in sine va fi structurat intentionat in a invita, a sustine si oprim recompenseaza dezinteresat si compatimitor atentie si contemplare. Asemenea obiecte, desigur sunt operele de arta.

Colmatarea situaţiei cazul orientarii catre afect în definiţia estetică a artei, este atunci când : x este operă de artă dacă şi numai dacă este produsă intenţionat cu capacitatea de a furniza atenţia şi contemplarea dezinteresată şi compătimitoarea a lui x, pentru sine. Obiectele naturale nu sunt produse cu această capacitate şi prin urmare, nu sunt considerate drept operă de artă. La fel sunt şi majoritatea artefactelor umane create de această intenţie ; drept pentru care nici acestea nu sunt opere de artă. Ar putea fi faptul că, artefactele umane pot fi contemplate dezinteresat şi cu înţelegere, însă ele nu sunt create pentru a contribui la acest mod de atenţie, şi în multe cazuri, în ciuda întrebării referitoare la originea lor, multe artefacte nu contribuie la forma relevantă de contemplare – ele nici nu o solicită, nu o susţin şi nu o recompensează.

Folosind cazul orientarii spre afect, putem identifica opere de artă ca artefacte (atât obiecte cât şi performance-uri) proiectate cu o capacitate de a solicata, întreţine şi răsplăti atenţia şi contemplarea dezinteresată şi înţelegătoare. Aceasta este o versiune a orientării către afect din definiţia estetică asupra artei.

Această abordare, sugerează de asemenea bazele pentru desemnarea unei opere de artă ca fiind bună : este bună acolo unde într-adevăr are capacitatea de a încuraja, susţine şi transmite atenţie şi contemplare dezinteresată. Este nereuşită când eşuează în a face asta. Un motiv critic în favoarea unei opere de artă, este acela care comentează asupra capacităţii sale de a realiza funcţiile intenţionate, unde sunt evaluări obiective negative, se va opri în a arăta cum o operă duce lipsă de aceste capacităţi.

Importanţa artei în general, îşi are originea în dezvoltarea puterii noastre de atenţie şi contemplare dezinteresată şi plină de înţelegere. Aici sunt o varietate de avantaje de a fi luate din cultivarea acestor puteri umane, deşi noi nu căutăm experiente estetice cu scopul de a intensifica aceste puteri, dar mai degrabă, pur şi simplu, de dragul de a ne exersa aceste puteri. Că puterile noastre sunt argumentate de experiente estetice, este o valoare concomitentă pe care, experienţele estetice, se întâmplă să le posede. Aşadar vom căuta opere de artă şi experienţe estetice chiar dacă nu aduc beneficii vieţii umane. Orişicum, faptul că sunt benefice prin exersare puterilor noastre de observare şi construcţie, ajutăla explicarea faptului pentru care arta este un domeniu atât de valoros al vieţii umane.

Spre deosebire de Bell, teoreticienii esteticii artei nu trebuie să rămână tăcuţi în legătură cu înţelesul dat experienţei estetice. Astfel, teoria ei nu poate fi respinsă deoarece nu prevede instrucţiuni despre termenii centrali ai acesteia. Intr-adevăr, am văzut faptul că teoreticienii esteticii artei au cel puţin două feluri de a defini experienţa estetică : cazul orientării spre conţinut, şi cazul orientării spre afect. Aceste cazuri, în schimb, constituie doua versiuni diferite ale definiţiei estetice. Astfel, pentru a evalua definiţia estetică a artei, trebuie să examinăm fiecare versiune în parte.

Obiecţii aduse definiţiei estetice a artei

Definiţia estetică a artei poate fi construită fie în termenii orientării către conţinut a experienţei estetice, fie a celei orientate spre afect. Aceste doua cazuri pot fi, binenţeles, corelate. Totuşi, în scopuri analitice, este convenabil să le analizăm individual. Şi, în orice caz, dacă nici unul nu este convingător prin el însuşi, este şi mai puţin probabil că vor fi mai convingătoare luate împreună.

Înţelegând « experienţa estetică » conform modelului orientării către afect, x este o operă de artă dacă şi numai dacă, x este intenţionat să prezinte unităţi , diversităşi şi/sau intensităţi pentru înţlegere. Dar această formulă este mult prea vastă în a prevedea o condiţie suficientă pentru statutul artei, întrucât fiecare artefact uman va prezenta unităţi, diversităţi şi/sau intensităţi pentru înţelegere. O bucată de pâine, posedă o unitate în virtutea de a fi un singur obiect, iar brutarul ne-o prezintă cu intenţia ca noi să o înţlegem în felul acesta. Majoritatea artefactelor umane au parţi diferite – telefoanele au numeroase taste, de exemplu – şi sunt diverse în această măsură, pe când, compania producătoare de telefoane doreşte, în plus, ca noi să-i înţelegem componentele şi crede că noi o vom face. De asemenea, arefactele uzuale şi părţile lor componente posedă proprietăţi de intensităti variate – probabil sunt codate prin culoare – iar creatorii lor intenţionează ca noi să discriminăm aceste semnale prin virtutea lor de intensităţi variate. Dar nici unul din aceste exemple nu este operă de artă, deşi pare să satisfacă condiţiile definiţiei estetice.

Ca răspuns la aceste observaţii, teoreticianul esteticii artei este apt sa spună că, noi am înţeles greşit ceea ce vrea să spună prin unitate, diversitate si intensitate. Acestea sunt concepute a fi drept proprietăţi *estetice*, nu drept proprietăţi brute ale obiectelor. Ele sunt proprietăţi ale aparenţei obiectelor. Dealuri acoperite cu pajişti verzi ne pot apărea moi şi pufoşi în timp ce trecem pe lângă ei, acesta este felul prin care ne impresionează pe noi şi pe cei ca noi. Dar asemenea dealuri şi copaci nu sunt moi – atunci când ne apropiem de ei, acestia sunt aspri şi duri.

Similar, atunci când vorbim despre unitate, diversitate şi intensitate estetică, vorbim despre felul în care asemenea obiecte ne impresionează. Operele de artă sunt obiecte ce intenţionează să prezinte unităţi, diversităţi şi/sau intensităţi pentru înţelegere, unde acestea sunt înţelese a fi proprietăţi estetice.

Dar acest lucru încă rezultă intr-o teorie care este mult prea vastă pentru a fi o definiţie adecvată a artei. Pentru multe dintre artefactele umane, notabile pentru scopurile noastre, nenumărate obiecte nonartistice, sunt create pentru a prezenta proprietăţi estetice prntru înţelegere, incluzând proprietăţile de unitate, diversitate şi intensitate. Bărcile cu motor sunt create pentru a etala cu intensitate multe proprietăţi expresive. Ele implică ideea de agresivitate si putere, iar posesia acestor proprietăţi intens proiectate le oferă o unitate irezistibilă de aparenţă. Am putea spune că arată foarte « macho ». Aceasta ar putea să nu fie singura intenţie din spatele design-ului acestor barci, dar este cu siguranţă una dintre ele.

Pe de altă parte, spaţiile de joacă ale copiilor sunt adesea expuse pentru a sugera o diversitate plăcută. Dar aici, spaţiile de joacă sau barcile cu motor nu sunt artă. Aici problema este că artefactele umane de toate felurile sunt intenţionate printre alte lucruri, să prezinte unităţi estetice diverse şi intense dispuse pentru înţelegere. Dar numai o

subunitate dintre acestea sunt opere de artă. Prezentarea de proprietăţi estetice intenţionate pentru înţelegere nu sunt suficiente pentru a califica un obiect drept operă de artă. Necesită ceva mai mult. Dar ce anume ?

Teoreticianul esteticii artei ar putea fi tentat să spună că unitatea estetică, diversitatea şi/sau intensitatea intenţionate pentru înţelegere trebuie să fie din punct de vedere artistic, relevante. Şi este adevărat că, trăsăturile precum diversitatea, unitatea şi intensitatea proprietăţilor estetice sunt caracteristic relavante din punct de vedere artistic operelor de artă. Acestea fiind spuse, ele sunt general relevante aprecierii noastre faţă de operele de artă pe care le prezintă. Orişicum, teoreticianul esteticii artei nu poate invoca noţiunea relevanţei artistice în definiţia sa, întrucât, aceasta ar presupune că el cunoaşte deja cum să identifice arta ( cu scopul de a spune ce este artistic relevant) şi aceasta este ceea ce definiţia sa ar trebui să clarifice. Astfel, a vorbi despre proprietăţi artistice aici ar însemna să ne învârtim în cerc.

Într-adevăr, deseori căutăm proprietăţi cum ar fi unitatea, diversitatea şi intensitatea în anumite obiecte pentru că ştim că sunt desemnate drept obiecte de artă. Înţelegem diversitatea drept o trăsătură de bază a lui *Cage 4'33"* datorită faptului că reprezintă o operă de artă ; nu suntem impresionaţi de sunetele ambientale cotidiente, şi rareori, dacă nu chiar niciodată, presupunem că sunt menite a fi în prim-planul proprietăţii de diversitate pentru înţelegerea noastră. Este un fapt că este o operă de artă care ne conduce în a-i atribui proprietatea estetică de diversitate. Dar dacă statutul artei este cel ce face posibilă intenţia prezentării proprietăţilor estetice pentru înţelegere, pare greşit să încercăm a caracteriza statutul artei în modul în care definiţia estetică o face. Definiţia pare a se înşela în privinţa acestor lucruri.

Definiţia estetică a artei, construită din punctul de vedere al orientării către conţinut al experienţei estetice, nu ne oferă condiţii suficiente pentru statutul artei. Dar este intenţia de a prezenta unitatea, diversitatea si/sau intensitatea pentru înţelegere o condiţie necesară ? Cu siguranţa, artiştii pot intentiona a face lucrări lipsite de oricare dintre aceste proprietăţi. Anumite lucrări de artă, precum filmul lui Luis Bunuel, *Un Chien Andalou*, par a distruge în mod voit orice sens al unităţii – imiaginile sunt intenţionat decupate fără vreo logică narativă aparentă. Multe dintre sculpturile lui Sol LeWitt – reprezentări ale unor forme geometrice simple – par cu greu diferite, şi aparent intenţionat realizate astfel. De asemenea, multe ready-made-uri sunt alese pentru lipsa oricăror proprietăţi estetice impresionante, şi, prin urmare, sunt lipsite de intensitate. Nu sunt acestea contraexemple acestei teorii ?

Probabil teoreticianul esteticii artei va spune « nu ». Ar putea accepta că o operă de artă duce lipsă fie de unitate, diversitate sau intensitate, dar să nege posibilitatea ca o operă de arta să fi fiost intenţionat creată pentru a nu prezenta nici una dintre proprietăţile de mai sus pentru înţelegere. Argumentul ar putea fi următorul : unitatea şi diversitatea variază împreună. Astfel că, dacă un artist prezintă o lucrare remarcabilă pentru lipsa intenţionată de unitate, atunci opera va împărtăşi un sens de diversitate. Dimpotrivă, o operă care minimalizează proprietatea de diversitate va prezenta automat un sens de unitate.

Consecvent, orice opera de artă va trebui să fie expusă cu intenţia de a prezenta fie unitate, fie diversitate pentru înţelegere. Prin urmare, prezentarea este o condiţie necesară pentru toate operele de artă. Nu există cale de a ne apropia de aceasta.

Fie că acceptă acest argument, depinde parţial de înţelegerea unuia dintre termenii de « unitate » şi « diversitate ». daca prezentarea proprietăţii de diversitate pentru înţelegere înseamnă că suntem loviţi de varietatea de lucrări în mijlocul unităţii ei, atunci, cu siguranţă acestea sunt opere de artă, cum ar fi anumite picturi abstracte expresioniste în care dispunerea perceptibilă este mai degrabă confuză decât diversă. În plus, confuzia ar putea fi lucrul pe care îl urmăreşte artistul în detrimentul sensului de varietate în mijlocul unităţii. Din punct de vedere istoric, artiştii au avut un număr de motive pentru intenţia lor de a provoca confuzie. Astfel, o opera de artă căreia îi lipseşte unitatea ar putea să nu fie menită să prezinte felul relevant de diversitate pentru înţelegere. Artistul ar putea fi interesat în exploatarea lipsei de unitate, cu scopul de a răspândi confuzie totală şi dezorientare.

Mai mult, dacă un artist intenţionează să genereze confuzie nu se înţelege faptul că intenţionează să prezinte diversitate pentru întelegere. Scopul lucrării ar putea să nu fie acela de a ne încuraja să contemplăm diversele elemente ale operei, ci să ne copleşească şi să ne tulbure. Câteva dintre instalaţiile lui Robert Morris, care au fost discutate în capitolul anterior, sunt exemple potrivite pentru acest argument.

De asemenea, o operă care minimalizează diversitatea, nu are nevoie de intenţia de a prezenta unitate pentru înţelegere. Filmul lui Andy Warhol, *Empire* – o vizionare lungă de opt ore a clădirii Empire State – este cu greu descrisă ca fiind diversă sau complexă. Este intenţionat minimalizată prin execuţia şi contextul său. Am putea s-o numim unitară, dar nu se află în intenţia creatorului său sa-i înţelegem unitatea. Mai degrabă, este vorba despre implicaţii ale experimentului pentru noţiuni comune despre natura filmului pe care Warhol a vrut să le exploreze prin intermediul lucrării *Empire*. Este o *reductio ad absurdum* a anumitor cerinţe despre realismul filmului şi a ceea ce este important în cazul acestui film, şi anume reproducerea mecanică a lumii. A răspunde filmului prin a spune “Ah! Câtă unitate estetică!” ar însemna să ratăm intenţia filmului *Empire*. Astfel, o operă de artă care minimalizează varietatea, nu este nevoită să prezinte unitate pentru înţelegere.

În acelaşi timp, *Empire* este intenţionat lipsit de sensibilitate în maniera în care filmează Clădirea Empire State. Nu îşi învesteşte subiectul cu proprietăţi estetice intense, şi nici nu sublinieză vreuna dintre proprietăţile estetice pentru care clădirea este frumoasă. Astfel ,dacă *Empire* este o operă de artă, atunci există opere de artă care nu intenţionează să prezinte unităţi, diversităţi sau intensităţipentru înţelegere. Ele pot fi subscrise în întregime de către alte diferite intenţii. Prin urmare, definiţia estetică a artei, formulată în termeni ai orientării către conţinut a experienţei estetice, nu identifică o condiţie necesară pentru întreaga artă.

Dar dacă am citi definiţia estetică a artei în termeni ai orientării către afect a experienţei estetice? Acest lucru ar îmbunătăţii lucrurile? Din acest punct de vedere, x este o operă de artă dacă şi doar dacă x este intenţionat produs cu capacitatea de a-şi permite atenţie dezinteresată şi compătimitoare, şi contemplare în avantajul său. Este plauzibil să credem că toate operele de artă sunt neapărat produse cu o asemenea intenţie ?

Acest lucru pare puţin probabil. Cea mai mare problemă, aici, este noţiunea de dezinteresare. După cum am notat deja, multe opere de artă sunt produse cu scop religios şi politic. Nu sunt create pentru a fi contemplate dezinteresat, dar sunt conectate la probleme practice. Un roman feminist ar putea intenţiona să stărnească cititorul – barbaţi,

şi femei deopotrivă – în a-si schimba viata. Aici problema ar putea fi de natură politică, iar romanul s-ar putea adresa intereselor cititorilor. Un asemenea roman nu este creat pentru a fi citit dezinteresat. Lectura dezinteresată ar putea distruge intenţia romanului. Astfel, este greu de imaginat că o lectură dezinteresată reprezintă un scop secund al unui asemenea roman – deoarece orice lectură este supusă scopului său principal. Asadar, nu toate operele de artă au nevoie să fie subscrise de intenţia de a solicita, a susţine şi a recompensa contemplarea dezinteresată. Unii oameni preferă contemplarea interesată şi solicită interesul altor treburi practice.

Desigur, teoreticienii esteticii artei pot susţine că asemenea lucrări nu sunt cu adevărat artistice, dar tocmai acest lucru pare a cere întrebarea, mai ales dacă există atât de multe exemple de acest fel, care, sunt considerate a fi lucrări canonice ale artei. Nici nu are vreun sens in a argumenta dacă asemenea lucrări au proprietăţi estetice, structuri formale, şi intenţii secundare ce prezintă o contemplare dezinteresată, dacă aceste caracteristici ghidează cititorul către o consideraţie interesată a opresiunii politice şi personale.

Într-adevăr, cazuri ca acesta sugerează o problemă şi mai adâncă a definiţiei estetice a artei. Teoria poate fi fundamental incoerentă. Definiţia necesită ca o operă de artă să aibă capacitatea de a furniza un răspuns solidar şi dezinteresat. Însă, în multe cazuri, aceasa poate fi o combinaţie imposibilă. Cu siguranţă, un răspuns solidar la un posibil protest social despre rasism – ca o dramatizare a *Cry the Beloved Country* – implică mutarea acesteia către indignare. Drama cere cititorilor sa-şi schimbe societatea şi viaţa. Un răspuns solidar cu *Cry the Beloved Country* ar trebui sa-i predispună pe spectatori către anumite acţiuni practice, sau, cel puţin, către o conscientizare şi aprofundare a acestor acţiuni practice. Iar anumite acţiuni dintre acestea ar putea fi conectate la posibile acţiuni cotidiene ale spectatorului.

*Cry the Beloved Country* se adresează problemelor practice, care ar putea fi conectate la interesele personale si politice ale spectatorului, şi aprobă anumite soluţii pe care oricine demn de a fi numit solidar, ar trebui sa le adopte. Fiind un cititor/spectator solidar în acest caz, este legat de interese sociale vaste şi chiar de interese personale ( în special dacă este victimă a rasismului). Asadar, în ce măsură mai poate fi cititorul compatimitor dezinteresat ? Postura dezinteresată şi cea solidară sunt în conflict aici. Dacă una dintre ele se plasează sub ghidajul lucrării de artă, cum ar fi *Cry the Beloved Country*, este dificil a vedea cum atenţia şi contemplarea cuiva asupra lucrării pot fi simultan dezinteresate. In plus, este dificil a înţelege cum un artist poate intenţiona în mod rational ca o operă să promoveze ambele moduri de atenţie şi contemplare, din moment ce se anulează reciproc.

Istoria artei furnizează multe exemple de opere care sunt legate de interesele personale si sociale. Deseori, operele de artă inaintează identităţi personale şi proiecte practice. Dacă presupunem că realizatorii acestor lucrări isi propun ca aceste lucrări să deţină capacitatea de a-şi permite atenţie dezinteresată şi solidară, nu ar trebui atunci să convenim că operele relevante au intenţii auto-contradictorii ? Dar este o definiţie mult prea dubioasă care aduce după sine faptul că o bună parte din istoria artei este creată din opere auto-contradictorii.

Desigur, este în slujba teoreticianului să pretindă că atunci când lucrările posedă numai capacitatea de a-si permite răspunsuri solidare care exclud într-un fel răspunsuri dezinteresate, atunci nu avem de-a face cu artă. O lucrare este considerată operă de artă

numai daca ambele capacităţi pot fi realizate. Dar acest lucru ar rezulta dintr-o falsă istorie a artei. Multe dintre lucrările considerate paradigmatice ar ieşi din tradiţie.

Sau, teoreticianul ar putea să-şi calce pe mândrie şi să spună că acesti artişti sunt auto-contradictorii, însă ei nu realizează încă acest lucru. Oricum, a atribui iraţionalitatatea artiştilor la o asemenea scară ar fi neplăcut, în special din moment ce numeroşi artişti sunt explicit auto-conştienţi în ceea ce priveşte opoziţia lor faţă de conceptul de dezinteresare.

Partea II

Dimensiunea estetica

Experienta estetica revizuita

Experienta estetica nu este definitoare pentru toata arta.Exista arta nonestetica si antiestetica .Astfel,teoria estetica a artei nu este o teorie comprehensiva a intregii arte.Totusi,notiunea de experienta estetica abunda in discutia noastra despre arta.Prin urmare,ar trebui sa intrebam ce sens,daca e vreunul,poate fi facut din el.

Dupa cum am notat deja, cea mai populara conceptie a experientei estetice , pretinde ca este atentia compatimitoare si dezinteresata si contemplara oricarui obiect;oricum ar fi el,de dragul lui. Am punctat faptul ca ar putea fi cateva probleme in aceasta privinta, cu unirea notiunilor compatimitoare si dezinteresate cu privire la multe opere de arta. Dar aceasta tensiune poate fi doar o problema atunci cand incercam sa folosim estetica pentru a defini toata arta.Problema ar putea parea sa fie mai putin presanta atunci cand doar,incercam sa caracterizam experienta estetica,permitind ca furnizarea de experienta estetica sa nu fie o trasatura ,in afara de o trasatura definitorie a tuturor operelor de arta.Raspunsurile noastre fata de operele de arta ne lasa sa le numim raspunsuri de arta - pot cuprinde alte lucruri decit experiente estetice. Totusi,ce inseamna atunci cand experimentam o opera de arta in mod estetic? Este atentie compatimitoare si dezinteresata si contemplare de dragul ei?

Putem avea ceea ce noi numim experiente estetice ale operelor de arta,sau a lucrurilor de zi cu zi,precum natura. Aceste experiente implica atentie si contemplatie drept cele mai caracteristice elemente.Ne uitam ,le ascultam,le si/sau citim obiectele experientei estetice si le citim cu atentie preocupati.Lovind imprejurul unei a “The Blithedale Romance”ca o minge,nu conteaza cat de placut o fi,nu este ceea ce gandim de obicei drept unei experiente estetice. Desigur, exista opere de arta interactive si experiente estetice ale naturii deseori implica a face lucruri,precum a vatui,printr-un iaz calm si calduros. Dar in general,aceste experiente sunt numite estetice doar atunci cand asistam la aceste interactiuni si reflectam asupra lor. Atentia si contemplarea sunt cel putin cele mai frecvente moduri de a experimenta ceva estetic.

Mai mult spus,ceea ce se numeste experiente estetice sunt compatimitoare,cel putin in acest sens:ca luam cunoasterea obiectului in discutie si incercan sa-l lasam sa ne ghideze unde vrea el. S-ar putea dovedi faptul ca obiectul este doar un ghid sarman. Daca este o opera de arta,ar putea fi absurd construit sau,ar putea fi intentionat sa ne conduca acolo unde noi nu ne dorim Ar putea sa ne aline simpatiile. Orisicum,experienta noastra poate fi totusi numita estetica atat timp cat ne apropiem de lucrare deschis,chiar daca eventual obiectul ne face atentia compatimitoare , imposibila. Felul relevant de simpatie aici,necesita doar ca sa intram in experienta cu dorinta de a vedea cum ne va duce aceasta. Nu am numio o experienta estetica daca inainte de a antalni obiectul am fi complet inchisi fata de ea.

Un fundamentalist islamic care citeste versetele satanice Salman Rushide, ara dorinta de a o explora cu deschidere si predispus in a socoti fiecare cuvant blasfemator, nu trece prin ce se numeste tipic o experienta estetica a lucrarii.Pe de alta parte,cititorul care da cartii o sansa,dar in final o pune de o parte,gasind-o prea plictisitoare se poate spune ca a avut o experienta estetica cel putin in termenii necesitatii de simpatie, chiar daca este in cele din urma o constructie gresita a cartii. Aici, simpatia, necesita doar o cantitate rezonabila de deschidere fata de carte,chiar daca este necomunicativ in ultima instanta. Nu am numi tipic o experienta a unei lucrari estetice , ca in intregime ignora structurile operei si ceea ce intentionau sa faca.

Atentia, contemplarea si simpatia par a fi componente rezonabile ale notiunii numita experienta estetica. Dar cum ramane cu dezinteresul? Dezinteresul este in general primit precum cel mai important element al experientei estetice .Dar este experienta estetica realmente dezinteresata?

Atentia dezinteresata se presupune a fi simbolul experientei estetice. Existenta unei asemenea starii este deseori dedusa prin a considera certe exemple si prin propunerea dezinteresului drept cel mai bun concept pentru a le explica.Spre exemplu,daca cineva se duce la piesa de scoala pentru ca fiica ei joaca in ea,si isi petrece tot timpul admirand stralucitor performanta progenitueii sale,partizanii dezinteresului vor sugera faptul ca suntem cu toti de acord ca experienta ei nu este estetica. Ce este gresit aici? Partizanii dezinteresului explica:atentia ei este ghidata de interesele ei personale;nu este impartiala;nu este dezinteresata.

De asemenea,daca un client al artei admira achizitia sa recenta de pictura pentru ca este sigur ca aceasta il va face faimos in lume,atentia lui este motivata de interesele personame;experienta lui nu este ceea ce se numeste dezinteresata si de aceea ne abtinem in a numi raspunsurile lui estetice.

In final, acolo unde un comisar Bolshevik citeste un roman ,numai pentru a confirma faptul ca toate referirile la Stalin sunt adulatoare, nu citea intr-o maniera pe care sa multi o considere estetica.De ce nu? Deoarece atentia sa este ghidata de interese practice si politice si nu de cele dezinteresate.

Cu siguranta in aceste cazuri, exista ceva gresit sau deficient in legatura , in felul in acre membrii audientei in discutie, raspund operelor de arta relevante. Prietenul dezinteresatului, ofera o explicatie care acopera toate aceste cazuri si multe altele asemenea lor. In toate aceste exemple, problema este ca acesti ‘’iubitori de arta’’ aduc un gen gresit de atentie, pertinente opere de arta. Atentia lor este mai degraba interesata, decat dezinteresata cum ar trebui sa fie.

Acest caz, orisicum, face o presupunere semnificativa, aceea ca atentia si contemplarea sunt genul de lucruri care sunt interesate sau dezinteresate. Dar daca atentia nu este genul de lucru care poate fi interesat sau dezinteresat, atunci , notiunea ca experienta esettica este necesar definita in termeni de atentie dezinteresata, este de neacceptat. Aceasta este posibilitatea pe care trebuie sa o exploram acum.

Dezinteresatul, se presupune ca alege un anumit fel cert de atentie. Dar chiar asa este? Este o femeie, care se concentreaza numai pe performanta fiicei sale care participa in piesa, interesata (mai degraba decat dezinteresata)? Sau , nu da nici o atentie piesei deloc? Similar, cumparatorul de arta, care viseaza la glorie incipienta nu a esuat in a acorda atentie dezinteresata picturii sale. In timp ce viseaza la faima, pur si simplu nu este atent la pictura. Este plecat pe alte taramuri. De altfel, nici comisarul nu este atent la roman ca un intreg; il citeste incomplet, fiind atent doar la referirile despre Stalin.

Nu exista esecuri in a mobiliza genul specific de atentie numit atentie dezinteresata.Mat degraba, acestea sunt exemple ale neatentiei. Asta fiind, ceea ce prietenul atentiei dezinteresate numeste atentie interesata, ar putea sa nu fie atentie de niic un fel. Ar putea fi mai precis , sa o numim distragere sau neatentie.

In mod obisnuit, o distinctie este trasa intre cele doua , atentia dezinteresate si interesata. Chipurile, acestea sunt doua forme contrastante ale atentiei. Dar este acel contrast unul adevarat sau este mai degraba o cale inselatoare in inscenarea altui contrast – contrastul dintre atentie si neatentie? Cu siguranta are mai mult sens in a descrie mama, cumparatorul de arta si comisarul in exemplele noastre precedente, ca fiind neatentie mai degraba decat in termeni ai esuarii lor de a inrola ub fel special de atentie care a dus la atentie dezinteresata.Nu ar trebui sa vorbim despre atentie versus neatentie in aceste cazuri decat atentie dezinteresata versus atentie interesata.

Pentru a determina daca exista sau nu o forma speciala de atentie demna de titlul atentiei dezinteresate,considerati cazul lui Sydney si Evelyn. Ambele asculta *Concertul Emperor* al lui Bethoven. Sydney asculta din pura placere. Ea tinde spre proprietatile ei estetice si ii urmeaza structurile cu grija.Evelyn o asculta in acelasi mod. Ea ia aminte la proprietatile ei estetice si face un efort in a-i observa toate variatiile structurale.

Dar, exista o diferenta intre Sydney si Evelyn. Maine Evelyn are un examen in teoria muzicii, in care se asteapta ca ea sa vorbeasca despre proprietatile estetice si structurile muzicologice ale *Concertului Emperor* in cele din urma.Evelyn asculta concertul cu un inetres personal, dorinta ei pentru o nota buna motivandu-i incercarile. Dar faptul ca Evelyn este motivata in acest fel chiar face necesara ca maniera in care ea urmareste concertul sa fie in vreun fel diferit fata de felul in care Sydney asculta muzica?

Sydney si Evelyn asculta toate aceleasi note muzicale, fraze si miscari. Ambele inteleg aceleasi proprietati estetice. Ambele urmaresc aceleasi structuri muzicale in timp ce evolueaza in timp. Intr-adevar, este si mai posibil ca Evelyn sa ia aminte la si mai multe structuri si proprietati estetice din concert decat Sydney. Cu siguranta, Evelyn este atenta la concert intr-o forma in care este mult mai apropriata de modalitatea in care intentineaza artistul. Ce sens are in a spune ca modul de atentie al lui Evelyn trebuie sa fie diferit in gen fata de al lui Sydney?

Atentia este o chestiune de concentrare a mintii asupra ceva. Evelyn se concentreaza cu siguranta mintea asupra *Concertului Empero*. Nu exista nici un motiv in a presupune ca, cantitatea, calitatea si focalizarea contratiei ei, aici , este in vre-un fel diferita fata de cea

al lui Sydney. Ce diferenta ar face faptul ca motivele lui Evelyn difera fata de cele ale lui Sydney? – ca motivele lui Evelyn vor lua o nota buna, in timp ce Sydney se va distra? A tinde spre ceva, inseamna a te concentra asupra lui, facand abstractie de motivele uneia.

Hotul de banci si echipa de salvare ar putea sa aiba motive diferite in a tinde spre combinatia lacatului de la seif : spargatorul de seif doreste sa fure banii din interior: ofiterul de politie in a salva oamenii blocati in spatele usii. Aici nu sunt doua tipuri de atentie – doua tipuri de concentrari – una numindu-se atentie interesata si cealalta numita atentie dezinteresata. Este doar atentie obisnuita.

O actiune de atentie este identificata in termenii obiectului sau .Actele de atentie pot fi substituite pentru motive diferite. Criticul cerceteaza o sculptura cu viziunea de a scrie o recenzie; amatorul de galerii o contempla din simpla placere. Presupunand ca ambilor le place sculptura. Este credibil in a spune ca modul de atentie al criticului – la ce priveste acesta, sau felul in care o considera in imagintie – trebuie sa fie diferit fata de simplul amator de galerii doar pentru faptul ca trebuie sa scrie un articol?

Ganditi-va la Sydney si Evelyn din nou. Acum adaugat-il langa ele pe Jerome. Jerome, asculta de asemenea *Concertul Empero.* Dar Jerome asculta inregistrarea pentru a-si impresiona iubita cu cultura sa impresionanta. Abia daca asculta muzica, iar atunci cand o face viseaza la cum o sa-si convinga iubita sa-l tine in brate cu respect. Sa numim atentia lui la concert interesata?

Dar atentia lui Evelyn este in vreun fel asemanatoare cu cea a lui Jerome? Ea, asemenea lui Sydney tinde spre calitatile si structurile melodiei. Nu este indreptatit sa zicem ca Jerome nu este atent la melodie, la fel cum sunt Sydney si Evelyn, mai degraba decat sa zicem ca Sydney urmareste dezinteresata, pe cand Evelyn si Jerome o urmareste interesat?

Altfel spus, exista atentie si nonatentie aici, in loc de de atentie interesata si dezinteresata. Notiunea de atentie si inatentie fac de asemenea , sau daca nu, o treaba buna in a explica cazurile mamei, clientelui de arta si a comisarului la fel cum o fac notiunile de atentie interesata si dezinteresata. In plus, cupletul atentie-neatentie face o treaba mai buna decat o face cupletul dezinteresat- interesat in descrierea ce se intampla cu Sydney, Evelyn si Jerome. Deci, paote e mai bine in a ne dispensa complet de notinunile precum atentie dezinteresata.

Aceasta pare se asemenea sa se puna de acord prin ceea ce vrem sa spunem prin atentie. Atentia este concentrare. Acest lucru poate fi facut intens si bine intr=o moda neglijenta sau chiar deloc. Ne putem concentra la orice obiect in oricare dintre aceste moduri, independent de motivele noastre. Motivele nu fac parte cum trebuie din activitatea de atentie. Ele cauzeaza acte de atentie, dar nu le califica ca feluri particulare de acte ale atentiei. Putem fi personal motivati in a urmari o pictura, dar urmarind-o totusi distrat, in timp ce ascultam o piesa muzicala si ii urmarim fiecare intoarcere si rasucire cu *elan*ul unui muziclologist. Motivele noastre nu determina calitatea atentiei noastre.

‘’Dezinteresatul’’ se refera la motivatia noastra cu respect fata la actuni certe de atentie. Astfel, nu este o parte sau fel de atentie cum trebuie. In cel mai bun caz, se refera la factori ocazionali certi, sau lipsa ei , acstea pot fi certe acte ale atentiei. Nu este o forma constituenta a atentiei si nici un mod de atentie.Prin urmare, avem baze in a suspecta ca procesul de atentie dezinteresata, care se spune ca defineste experienta estetica, in fapt nu exista. Exista doar atentie si neatentie, nu exista vreun animal rar care se numeste ‘’atentie dezinteresata’’.

In plus, dupa cum am vazut, conceptul de atentie dezinteresata nu are puterea lamuritoare pe care o credeam initial. Nu este cea mai buna explicatie despte ce nu a mers bine cu cazul mamei, cu clientul artei si comisarul. Felul lor de a raspunde respectivelor obiecte de arta nu a fost defectuoasa pentru ca au esuat in a urmari dezinteresat, dar, din cauza faptului ca au esuat in a le urmari in vreun fel. Notiunile de distragere, neatentie si nonatentie – in ordinea folosirii lor lingvistice- sunt de departe mult mai corecte, utile si atragatoare decat notiunile tehnice nascocite ale atentiei dezinteresate in a explica de ce lucruri certe de raspunsuri la operele de arta – precum cumparatorul de arta –sunt defecte. Astfel, din punctul de vedere explicativ, ne putem dispensa de notiunea de atentie dezinteresata.

Discutia precedenta despte atentie dezinteresata, bineinteles, indica faptul ca nu exista asa ceva, cel putin acolo unde se intentioneaza sa desemneze moduri speciale de atentie. Orisicum, daca atentia dezinteresata (si contemplariva) nu exista, atunci nu pot fi invocate in a definii experienta estetica. Astfel, relatarea experientei estetice – relatarea experientei estetice ca atentie dezinteresata – trebuie abandonata.

Concesicentele acestora sunt cel putin indoita. In primul rand, cu respect pentru Partea I al acestui capitol, daca nu exista asa ceva precum atentie dezinteresata ( si contemplare) , atunci acesta este un alt motiv de ce definitia estetica a artei, construita in termeni ai cazului orientarii spre afect, nu poate fi corecta. Daca nu exista asa ceva precum experienta estetica al genului relevant – anume experienta dezinteresata – si artistii sunt constienti de asta ( cum par a fi majoritatea dintre ei), atunci pare a fi improbabil ca operele de arta  sa fie produde esentialmente cu capacitaea intentionata de a furniza experiente, chipurile, dintre variatiile dezinteresate.

A doua implicatie al acestui exercitiu este acela ca nu exista asa ceva precum atentie dezinteresata, atunci atunci cel mai comun caz de experienta estetica, se duce la fund. Nu exista nimic la acre se refere cazul, daca nu exista asa ceva precum atentie dezinteresata. Orisicum, oamenii sau cel putin filozofii( ca sunt si ei oameni) , au tot vorbit despre experienta estetica timp de doua secole. Nu s-a renarcat conceptul in nici un fel? Se poate ca ei sa fi vorbit despre ceva cu totul imaginar?

Probabil ca nu. Dar cu scopul de a vedea unde ajung oamenii, avem nevoie sa scapam de conceptul popular de experienta estetica, pe cat de necesar dezinteresat. Trebuie sa ne intoarcem la ce se numea cazul orientarii spre continut din ultima sectiune. O experienta estetica, daca este o experienta estetica, daca este o experienta a proprietatii senzoriale, proprietatile estetice si a relatiilor formale ale obiectului in atentie.

In aceasta privinta, ceea ce se numea in capitolul precedent crearea aprecierilor, este o subcategorie majora a experientei estetice. Crearea aprecierilor, se canalizeaza pe cum functioneaza o opera.

Aprecierile create, sunt lucrurile pe care oamenii adesea le intentioneaaz prin fraza ‘’experienta estetica’’. In plus, este usor in a vedea cum atentia in crearea operei s-a gresit sau gresit inteleasa ca ‘’atentie dezinteresata’’. Cand ne concentram pe designul unei opere, ne fixam pe structurile ei interne. Examinam partile cu scopul de a o lua in seama pe de intregul. Atentia noastra este, ca sa spunem asa centripetala. Atentia noastra este incadrata pe structurile ei.

Atunci cand este absorbita in procesul de apreciere a designului, suntem implicati in determinarea si ecaluarea formei operei de arta. Tindem spre ea si ii contemplam designul. In general punem deoparte intrebari despre daca punctul sau scopurile lucrarii

sunt nobile sau nu , utile sau daunatoare( noua sau altora) , frivola sau importanta s.a.m.d. La fel cu un pacifist poate studia o masina armorsata si sa ia aminte la modificarile ei de potrivire pentru scopurile ei- desi el deplamge scopul – putem sa determinam marimea designului unei opere de rata, independent de interesele pe care le serveste. Intr-adevar, acolo unde raspunsul nostru fata de o opera de arta este in principal fata de designul ei, insistand asupra scopului/punctului operei de arte in termenii unui schelet/cadru de interese largi, este general inafara grijii si sferei noastre de activiate.

Poate ca acesata incadrare a intereselor largi de dragul focalizarii pe designul operei, cativa au denumit gresit ‘’atentie dezinteresata’’. Dar crearea aprecierilor, nu este o chestiune de gen special de atentie.

Creatia apreciata , nu este atentie dezinteresata si nu trebuie descrisa in felul asta. Atentia dezinteresata, chipurile numeste un tip de atentie; creatia apreciata abia se refera la un anumit fel de obiect, anume forma oprei de arta. Daca atentia noastra este in principal angrenata in desihnul unei opere de arta, atunci acesta este un exemplu al experientei estetice, nu conteaza interesele care ne motiveaza sa fim preocupati. Creatia aprecierii este pur si simplu, o forma majora pe care o adopta experienta estetica.

Cand oamenii vorbesc despre experienta estetica, se refera frecvent la creatia apreciata. Atunci cand comentea asupra unitatii sau complexitatii unei opere de arta, raportam rezultatele unei experiente estetice, deseori o experienta a formei unei opere de arta. Experienta estetica este acest respect, este atentie si contemplare a designului lucrarii, incluzand trasaturi precum unitatea si complexitatea.

Dar designul unei opere de arta nu este singurul obiect al experientei estetice. Impreuna cu relatii formale, experienta estetica, sunt de asemenea experiente ale proprietatii estetice, incluzand proprietati expresive de intensitati variate. Consecvent, cu scopul de a continua aceasta discutie de experienta estetica, avem nevoie sa spunem mai multe despre proprieattile estetice.

## Proprietatile estetice

Urmarind piruetel unuio dansator, suntem izbiti de gratiozitate. Citind un roman, ii simtim calitatile intunecate. O buna parte a atentiei noastre fata de operele de arta este dedicata detectarii caracteristicilor proprietatilor estetice. Cand discutam despre opere de arta, o sursa majora de interes este fata de comparatia descrierii experientei estetice (ale lucrarii) cu ale noastre, incluzand-ui p eprietenii nostrii si pe criticii de arta. O valoare a rtei, o valoare printre multe altele, este aceea ca isi permite oportunitatea ca noi sa ne exersam puterile discriminatoare.Ne face placere sa clarificam impresia pe care operele de arta a avut-o asupra noastra , ambele , in timpul experientei estetice si dupa in recolecatre. Arta cere sensibilitate, sau ceea ce se numeste ‘’ delicatete’’ in secolul XVIII . Spunannd asta, operle de arta provoaca si adesea ne recompenseaza consideratia noastra senzitiva fata de ele.

Cateodata detectarae proprietatilor estetice se combina in aprecierea designului – cum este cazul; in care cautam structurile care dau inaltare intunericului, a aurei meditattive a romanului. Dar experienta esteica, se intampla de asemenea acolo unde intelegem pur si

simplu intelegem calitatile unei lucrari, fara sa cercetam vreo structura din substartul ei. Pentru a confirma insemnatatea acestui aspect al experientei estetice, sa reflecatm asupra a cat de des descrierile noastre fata de operele de arta sunt dominate de luarea aminte a proprieatilor esteice ale lucrarii in discutie.

Exista soiuri variate diferite de proprietati estetice. Sunt proprietatile expresive disctutate in capitolul 2, incluzand proprietatile emotionale ( ‘’sombru’’, ‘’melancolic’’,’’veselie’’) si proprietati caracterizatoare ( ‘’indraznet’’, ‘’impunator’’, ‘’emfatic’’). Dar multe proprietati estetice sunt nonantripomorfice. Unele sunt proprietati Gestalt cum ar fi ‘’unitate’’, ‘’echilibru’’, ‘’haotic’’. Si altele pentru ca se aseamana cu standarde certe, pot fi numite proprietati de ‘’gust’’: ‘’vulgaritate’’, ‘’kitch’’, ‘’tipator’’, s.a.m.d. In sfarsit exista de
asemenea certe proprietati esettice care ar putea fi categorizate ca proprietati reactionale deaorece sunt derivate din modul in acre certe opere de arta ne misca sau ne trezesc stari mentale diferite; aceste proprietti includ sublimul, frumosul, comicul, suspansul,s.a.m.d. Asa numitele categorii, bineinteles, nu sunt nici exhaustive nici nu sunt intotdeauna mutual exhaustive, dar dau un sens asupra intinderii largi a proprietatilor estetice.

In plus, deseori avem baze diferite in a atribui proprietatile esettice operelor de arta. Un film va fi numit plin de suspans in conditiile in care ridica o stare mentala certa in ochii privitorului normal, unde o piesa de muzica orhestrala exprima exaltare doar daca *suna* euforic. Multe proprietati estetice, sunt proprietati perceptibile, dar nu toate. O opera de literatura poate exprima alienare dandu-ne permisiunea sa distram un punct de vedere instrainat . Literatura, desigur, poat ede asemenea sa posede calitatiti estetice in virtutea proprietatilor lor perceptibile - la fel cum ar suna si rima – dar prezinta de asemenea proprietati estetice prin organizarea cuvintelor ei fictionale.

Proprietatile estetice, sunt diferite fata de proprietatile pe care ii interesaeaza pe fizicieni. Fiziceienii sunt preocupati de cantiattea proprietatilor ale lucrurilor – greutatea lor, masa, velositatea, lungimea, etc. Dimensiunea estetica este calitativa. Descrierea fizicianului despre univers nu este dependenta de psihologia umana. Creaturile din alte galaxii cu nascociri biologice si psihologice diferite fata de ale noastre – incluzand modalitati diferite de sens – ar trebui, in principiu sa fie capabile sa ne inteleaga caietele de fizica, sub forma limbajului de matematica. Dar este putin probabil ca vor intelege proprietatile estetice ale operelor de arta atat de citet, intr-ucat proprietatile estetice sunt, dupa cum am spus mai devreme, dependente de raspuns – detectarea lor necesita creaturi cu felul nostru de sensibilitate.

Dar proprietaile estetice, nu zboara liber. Existenta lor depinde de tipul de proprietati pe care fiziceienii le studiaza. Pentru ca o linie dintr-o pictura sa fie eleganta, trebuie sa fie totusi o linie ce o anumita lungime si grosime. In cazuri ca acestea, proprietaea de elganta se spune ca intervine in certe proprietai de baza, incluzand lungimea si grosimea liniei. Acest termen ‘’ interventie’’, semnaleaza o relatie de dependenta intre proprietaile estetice precum eleganta si proprietaile lor de baza precum erau diferite si prprietaile de baza, proprietaile estetice ar fi de asemenea diferite. Dar el;eganta linieei nu este reductibila la dimensiunea fizica ; este de asemenea inrudita cu mosul in care creaturile ca noi tipic inteleg linia.

Incat proprietatile esteice sunt dependente de raspuns , baza in tntrebare include nu doar lungimea si grosimea liniei, dar si relatia ei receptiva in relatie cu sensibilitatea noastra – receptivitati care vad linia conditiile standarde ( in lumina buna, de la distant apotrivita,

fara impedimente perceptuale, cum ar fi viziuni incorecte, etc) In felul acesta , proprietatile esettice saemana foarte mult cu ptoprietatile colorate, care de asemenea intervin in in certe structuri moleculare. Cu acest respect, proprietatile esettice sunt denumite uneori tertiare- proprietati de ordinul trei.

Acest cas al ptroprietatilor estetice, orisicum , ridica certe ingrijorari sceptice, care sunt relevante in orice caz in care am oferii experienta esteica drept ceva care implica cel putin in parte, detectarea si discriminarea proprietatilor estetice. Dupa cum am notat mai devreme, ne gandim la prpprietaile estetice ca proprietai ale obiectelor – daca operele de arta sau lucrurile din natura – carora le predicam termeni de proprietati estetice. Credem ca tristetea este o proprietate obiectiva a muzicii.Dar intr-ucat proprieattile estetice sunt dependente de raspuns, putem fi siguri ca acestea nu sunt simple proprietati din noi – propriatai foarte subiective, nu proprietati obiective? In adaugare, proprietatile nu sunt parti ale universului pe care le studiaz fizicienii, ele chiar exista?

Astfel, in ceea ce numim experienta estetica – discriminarea pretinsa a proprietatilor estetice – orice mai mult decat simpla *proiectie*?Am numit-o detectare, dar probabil nu este nimic dincolo de atribuirea obiectelor exterioare fata de gandurile noastre interioare, atitudini si sentimente.

Detectare sau proiectie?

O intrebare majora despre experienta estetica este aceea daca este o problema de detectare cau de proiectie, care dintre intrebari este legata de problema , daca proprietaile estetice sunt adevarate , proprietatile obiective ale obiectelor. Proprietatile estetice nu sunt adevarate, proprietati obiective, daca prin asta ne referim la proprietati care exista independent de posibilitatea oricarui observator. Proprietatile estetice sunt dependente de raspuns. Dar dependenta lor pentru raspuns este suficienta pentru a nega faptul ca ele exista, aceste proprietati obiective?

Tipic, privim proprietatile colorate ca fiind reale, proprietatile obiective ale obiectelor – drept calitati ale obiectelor, mai degraba decat simple proprieatti ale experimentarii subiectilor. Dar proprietatile colorate sunt de asemenea proprietati dependente de raspuns. Un motiv pentru a crede ca raspunsurile noastre fata de urmarirea culorilor este un fenomen real, este acela ca acest lucru explica de ce majoritatea oamenilor sunt daltonisti, au tendinta de a converga asupra rationamentului culorilor ( acolo unde acestea sunt create in circumstantele in care sunt obtinute conditiile standard).

Daca rationamentul culorilor erau doar proiectii subiective, nu am prezice asemenea uniformitate. Asa ca, mai degraba decat sa spunem ca perceptia culorilor nu este altceva decat proiectie subiectiva, argumentam faptul ca majoritatea oamenilor, cu un echipament perceptual care functioneaza normal, vad albastrul sub conditiile standard de vedere deoaerece stimulul personal este albastru. Daca stimulul ar fi fosr orange, nu l-ar fi vazut ca albastru (sub conditiile standard). Aceasta pare a fi o explicatie mult mai constrangatoare decat pretinderea faptului ca fiecare persoana experimenteaza din intamplare subiectiv albastrul el singur.

Detectarea proprieattilor estetice ne apar asemanatoare cu proprietatile colorate . Experienta unei unei proprietati estetice , cum ar fi delicatetea unei linii, nu pare fundamental diferit fata de observarea liniei sa fie albastra. Astfel, pe baze fenomenologice, ar fi arbitrar a spune ca perceptia culorilor urmareste calitatile obiectiev, acolo unde experienta estetica nu o face. Asa ca, dependenta de raspuns nu este un motiv pentru a categoriza experienta estetica ca fiind o pura proiectie, daca nu tratam perceptia culorilor ca atare.

In plus, credem ca perecptia culorilor urmareste proprietatile obiective, deoarece acesta ipoteza are putere explicativa; explica observarea noastra a asemenea lucruri cum ar fi albastrul obiecetelor. Dar asta face o face si un tratament al experientei estetice. Majoritatea oamenilor, sub conditiile standarde, vor fi de acord ca bucatile de inceput ale *Simfoniei a cincea* a lui Bethoven sunt puternice. Este improbabil ca acest tip de convergenta ar putea fi explicata in termeni ai proiectiei subiective. Ar fi o coincidenta uluitoare daca toata lumea s-ar intampla sa aiba aceleasi asocieri personale cu bucatile care deschid simfonia.

Si chiar daca acceptam coincidenta in acest caz, ar putea ca celelalte exemple coplesitoare convergente experiente estetice –cum ar fi atotpatrunzatoarea cautare frumoasei Simfoniei 29 a lui Mozart o are – ar putea fi o simpla coincidenta? O explicatie mai buna este aceste raspunsuri convergente sunt rezulatele unei proprietati adevarate in opera din discutie- asta fiin spusa , despre calitatile estetice construita ca proprieatti obiective a operelor de arta din discutie. Astfel, argumentul in favoarea realismului proprietatile estetice de aici, este exact paralel fata de argumentul proprietatilor obiective ale culorilor – care la fel ca proprietatile estetice sunt de asemenea dependente de raspuns.

In ceea ce priveste proprieattile estetice ca proprietati obiective, asta explica de ce operele de arta sunt asa cum sunt.. Bethoven a arnjat notele din deschiderea *Simfoniei a cincea* in felul in care le-a aranjat, cu scopul de a prezenta aparitia congingatoare unei audiente pe care el a intuit-o ca va aprecia acea proprietate, prin felul in care ea se adreseaza dispozitivelor perceptuale comune si nu din cauza oricarui acocieri personale pe care ar aduce-o fiecare muzicii.

Este adevarat ca proprieattile estetice nu fac parte din universul fizicianului. Dar asta nu dovedeste ca acestea nu exista. Multe proprietati , cum ar fi proprieatile mentale, nici ele nu fac parte din universul fizicianului, dar ele exsista. Proprietatile mentale sunt proprietati care intervin; nu sunt reductibile la simple stari mentale. Dar proprietatile care intervin , cum ar fi proprietatile mentale si proprietatile estetice , cer o explicatie, nu o destituire.

In plus, experientele estetice, nu sunt explicabile in dialectul fizicianului; fizicianul nu poate explica de ce majoritaea gasesc *Simfonia a cincea* puternica. Cea mai buna explicatie este aceea ca exista proprieatti estetice obiective la bazele care releva experientele estetice. Acesta este un fel mai stiintific de a proceda – in termeni de angajament stiintific in a explica fenomenul – experienta esetetica (cum ar fi experienta culorii) – abia apare la intamplare.

In acest punct, scepticismul despre proprietatile estetice potrivit obiectului. Va argumenta faptul ca analogia cu proprietatile culorilor sunt exagerate.Va pretinde ca nu, la fel de multe convergente in atribuirea proprieattilor estetice ale obiectelor cum sunt pentru proprieattile estetice. Este de fapt, o chestiune de dezacord.Ceea ce un critic

informat o gaseste delicata, altul o pronunta blanda. Aceasta nu este o explicatie excentrica. Se intampla in mod frecvent. Nu exista nicaieri la fel de multa intelegere cu respect fata de proprieattile esteice precum gasim cu proprietatile colorate, chiar acolo unde conditiile perceptuale standard si perceperea este normala in fiecare respect.

In plus, scepticii adauga, explicatia pentru ce este convergenta cu respect fata de experientele estetice, nu trebuie explicata prin invocarea sansei dar prin pretinderea faptului ca este rezulattul culturii comune ale experientei. Cu totii spun ca bucatile care deschid *Simfonia a cincea* a lui Beehoven sunt puternice, deoarece asa au fost conditionate social sa spuna. Astfel, nu trebuie sa presupunem ca proprieattile estetice sunt obiective cu scopul de a explica convergenta; experienta estetica este proiectiva, dar este o proiectie mediativ culturala. Scepticul are doua sageti in tolba. Prima este aceea ca ca sunt prea multe neintelegei in atribuirea proprietatilor estetice in analogia cu proprieattile estetice ca fiind persuasive. Secundar, ceea ce este convergenta paote fi explicata prin refeerirea la cultura comuna a percipinetilor; nu exista presiune explicativa in a invoca obiectivitatea proprietatilor estetice. Astfel, putem presupune ca asa numitele detectari ale proprieattilor estetice nu sunt mai mult decat proiectii.

Acestea sunt obiectii estimative. Dar nu sunt decisive. Exista o neintelegere in legatura cu atribuirea proprietatilor estetice. Dar acest lucru nu arata faptul ca aceste proprietati sunt simple proiectii. In cazul a doi oameni, se pot contrazice in legatura cu cea mai buna cale de a descrie o culoare. Ambele sunt bine vazute si holbarea la obiectul pertinent in conditiile cele mai bune de privit. Unul spune ca este beige deschis; altul ca este verde deschis. Culoarea ar pute fi undeva la mijloc. Ideea contrazicerii nu este explicata prin presupunerea faptului ca ambele sunt proiectii. Dispute despre proprieattile estetice se invart de asemenea in jurul diferentelor subtile. Totusi, ar putea fi o chestiune de probabilitatea a faptului ca nu pot fi caracterizate cu exactitate. Nu exista vre-un motiv in a presupune ca neintelegerea aici functioneaza ca proiectie.

Atunci, cel putin cateva calitati trebuie sa fie proprietati obiective ale lucrurilor. Altfel cum am putea sa invatam terminologia proprieatilor estetice constant, in cazul in care sunt asa? Daca termenii proprieattilor estetice erau doar proiectii personale care zboara liber , cum ar putea sa invete cineva vreodata intr-un fel in care permite comunicarea cu altii? Dar le folosim sa comunicam cu altii, incluzand cazurile de neintelegere . Asa ca proiectia este improbabila.

Asta spusa, daca spui ca ‘’x este puternic’’ si eu spun ca nu este , ne contrazicem in cazul in care vorbim despre acelasi lucru ‘’puterea’’. Nu poate fi neintelegere autentica acolo unde partile implicate nu se pun de acord in aplicarea predicatelor estetice relevante in observatia lor. Dar cum dobandim acest concept de ‘’putere’’ si criteriile intersubiective de aplicare in felul in care explica folosirea consistenta a ei?

Fara indoiala, o invatam prin ostententatie. Oamenii indica exemple certe de lucruri puternice , sau asculta bucati muzicale care sunt descrise ca puternice, si astfel prindem sensul termenilor. Daca ar fi doar simple proiectii idiosincrasice, nu am putea sa dobandim conecpul. Am fi pur si simplu confuzi.

Dar nu suntem. Atunci trebuie sa fie ceva ce imartim si pot fi proiectii personale, intr-ucat daca ar putea fi imparatiste nu ar fi personale. Consecvent , o alta ipoteza probabila este aceea ambele au acces la proprietatea relevanta a obiectului. Un caz mai bun decat cazul proeictiei despre cum am ajuns sa dobandim si conceptul si folosirea ei consistenta intersubiectiva , este aceea ca, conceptul se refera la o proprietate obiectiva a obiectului la

care toata lumea are acces. Dar aceasta, desigur presupune ca proprietatile estetice , cel putin in majoritatea cazurilor sa fie proprieatti obiective.

Nu putem sa dezbatem cu altii decat in cazul in care vorbim despre acelasi lucru. Conceptele noastre, trebuie sa fie concepte impartasite. Dar posesia conceptelor impartasite pentru proprietatile estetice relevante indica faptul ca, conceptele trebuie sa se refere proprietatile obiective ale obiectelor , intr-ucat altfel este dificil a explica cum am ajuns imparatasii aceste concepte. Astfel, inca o data, se pare ca faptul neintelegerii, asupra caruia scepticul isi definitiveaza cazul, sugereaza in fapt opusul concluziei sale.

Asta spusa, proprietatile idiosincrasice proiectate nu ar explica poesesia conceptelor impartasite necesare pentru dezacordul veritabil. Pe de alta parte, presupunerea faptului ca proprieattile estetice sunt obiective, face o treaba mul mai buna in a explica impartasirea folosirii consistente a terminologiei proprieattii esetetice pentru dezacord. Prin urmare, dezacordul veritabil este o dovada reala a faptului ca experienta esteteica este o chestiune de detectare nu de proiectie.

Exista cateva cai de cazuri de perseverenta a dezbaterilor crtitice asupra proprieattilor estetice care sunt compatibile cu ipoteza faptului ca, general, calitatile estetice ale obiectelor sunt proprietati ale lucrurilor. Sa ne uitam la doua dintre ele. In aceasta sectiune, am vorbit despre utilizarea descriptiva a termenilor proprieatii estetice. Cand spunem ca o piesa muzicala este puternica, raportam proprietatile ei estetice; nu comentam daca ne plac sau nu.

Orisicum , terminologia estetica de asemenea deseori figureaza in relatari de preferinte personale. Consecvent, un critic ar putea spune ca muzica este bombastica, mai degraba decat puternica, ca o cale de a semnala faptul ca nu ii place muzica respectiva. Acesta nu este un dezacord in legatura cu proprieatea estetica a muzicii,mai mult este o dezbatere a criticilor despre cat de demna de atentie o gasesc criticii. Deseori atunci cand oamenii par a fi in dezacord in legatura cu atribuirea proprieatii estetice , de fapt scot in evidenta preferinte personale.

Dezacordul in legatura cu atribuirea unei culori , implica mai putin frecvent diferente ascunse in preferintele decat o fac atribuirile proprietailor estetice. De aceea dezacordul in legatura cu culorile nu sunt in general neinduplecate cum sunt unele schimburi de opinie despre peoprieattile estetice.Dar dificultatea a asemenea schimburi arata doar faptul ca oamenii pot fi incapatanati in legatura cu preferintele lor si nu faptul ca termeni proprietatilor estetice folosite descroptiv, nu s-ar referi la proprieatti obiective.

Unii sceptici, ar putea provoca acest gen de explicatie a dezacordului estetic prin sustinerea faptului ca nu esxista o folosinta descriptiva a terminologiei proprietatii estetice – faptul ca orice atribuire a unei proprieatti estetice face necesara o preferinta, si prin urmare, implica proiectie subiectiva. A spune ca ‘’x este unitar’’ intotdeauna implica o atitudine pozitiva fata de x, ce este de spus este faptul ca ‘’x este tipator’’ si intotdeauna implica o atitudine negativa.

Dae acest lucru pare extravagant. Nu exista nici o contradictie in a spune ca ‘’x este unitar, desi, nu este pe gustul meu,’’ in timp ce un critic care comenteaza asupra unei pastise postmoderniste, poate spune fara consisitenta, ‘’ este incantator de tipator si imi place ‘’. Este posibil ca unele proprieatti estetice sa poata fi folosite preferential decat descriptiv. Dar majoritatea pot fi folosite descriptiv si acolo unde se poate, perspectivele exprimarii schimburilor refractare, sunt vast diminuate.

Desigur,exista dezacord chiar si acolo unde termenii proprietati estetice sunt descriptivi. O sursa majora a acesteia, este aceea ca atribuirea termenilor proprietatii estetice este deseori un gen relativ ( si/sau traditionala). Ce conteaza drept ‘’ rezervata’’ si ‘’sobra’’ cu referire la un roman horor ar putea parea totusi ‘’emotionant’’ intr-un gen mai putin intens. Determinarea precisa care proprieatte esteica a unei opere de arta poseda balamaua asupra situarii lucrarii in genul sau categoria potrivita. Dezacordul in legatura proprietatile estetice deseori se invarte in jurul dezacordurilor implicite despre categoriile in care aparine o opera de arta. Multe din aceste dezacorduri pot fi rezolvate prin localizarea categoriei corecte pentru opera, sau, de unde reiese dezacordul, deoarece lucrarea apartine mai multor categorii, cel putin asa poate fi explicat dezaordul.

Doua cai, deci, in explicarea dezacordului asupra proprietatii estetice care sunt compatibile cu privire la proprieattile esteice ca obiective, sunt prin atribuire asemenea schimburi la diferentele din preferintele si/sau diferitelor categorizari. Desi acest lucru mereg departe pana la diminuarea interpretarilor sceptice a dezacordului estetic, fara indoiala cateva dispute estetice vor ramane. Dar, bineinteles, acest lucru este de asteptat, intr-ucat proprietatile estetice sunt deseori subtile iar limbajulnostru nu este intotdeauna egal in nuantele lor de diferente. Si, in orice caz, in acre exista dezacorduri persistente despre proprietatile esteice, acestea nu trebuie subestimate, intr-ucat fizicienii de asemenea sunt de acord, dar scepticii nu iau acest lucru ca atare a faptului ca, fizicienii nu se refera proprietaile obiective.

Daca exemplele precedente sunt convingatoare, atunci scepticul a gresit. Avem dovezi rezonabile pentru a presupune ca proprietatile esetice sunt proprietati obiective. Atribuirea propritatilor estetice opereleor de arta, atunci cand sunt folosite descriptiv, pot fi luate in general prin referire la proprietatile obiective. Asemenea atribuiri nu sunt proiectii.

Apreciem operel de arta in parte pentru ca furnizeaza oportunittaea ca noi sa ne exersam sensibilitatea , sa recunoastem si sa recunoastem diferite calitati in aparenta lucrurilor. Proprieattile estetice ale operei de arta ne atentioneaza dimensiunea calitativa a lumii la scara larga si ne imbunatateste capacitatea in a le descoperii. Proprietatile estetice invioreaza experinetele.

Suntem de asememenea interesati in calitatile estetice ale operei de arta – cum sunt miscarile gratioase ale unui dansator, sau tristetea bocetului unui poet – deoarece si noi investim propriile noastre activitati cu calitatile estetice si sunt astfel fascinante prin etalarile superlative ale indemanarii estetetice care ne da posibilitatea sa reflectam asupra naturii, limitelor si posibilitatilor propriilor noastre performante . Proprietatile estetice dau o forma umana accesibila lucrurilor si suntem prin urmare natural curiosi in legatura cu proprietatile esetice. De aceea, cu respect fata de operele de arta, detectarea proprietatilor estetice impreuna cu – si uneori in conjuntie cu – aprecierea creatiei, cuprinde portiunea majora a ceea ce noi numim experienta estetica.

## Experienta estetica si experienta artei

Sunt multe feluri diferite de a raspunde sau de a experimenta operele de arta. Putem numi acest lucru, generic raspunsuri ale artei. A fi amuzat de o piesa de teatru este un rarpuns al artei si daca piesa este o farsa, ca toate lucrurile care sunt egale, este un raspuns apropriat. Similar, daca cineva citesdte un roman social protestant, ca mai apoi sa fie furios fata de opresiunea descrisa, este tot un raspuns ale artei fata de arta si probabil una apropropriata.

Cu respect, experienta estetica este un raspuns al artei, unul care implica fie detectarea si discriminarea proprietatilor estetice ale ueni opere si/sau contemplarea relatiei formei unei opere de arta. Orisicum, desi avand experiente estetice- sau producand raspunsuri estetice – pentru operele de arta reprezinta o familie majora de raspunsuri artistice , este important a accentua faptul ca experienta esteica nu este nici singurul fel de raspuns de arta si nici cea mai apropriata forma de experimentare a artei.

Exista o tendinta populara in a folosi notiunea de experienta estetica ca un sinonim in experimentarea artei in general. Asta zisa, ‘’experienta estetica’’ este deseori luata drept conceptul umbrela care insumeaza fiecare raspuns apropriat al artei. Dar asta nu este iamginea experientei estetice sustinuta in acest capitol. Aici, notiunea de experienta estetica este restrictionata la certe tipuri de raspunsuri de arta.: detectarea experientei esettice si/sau aprecierea designului. Fara indoiala, aceste raspunsuri sunt printre cele mai importante experiente , de a fi derivate din opere de arta in general. Orisicum, ele nu sunt singurele, si nici singurele legitime si niic chiar nu sunt cele mai importante , cu respect fata de fiecare operta de arta.

In plus, este crucial a sublinia explicit si fara ambiguitate scopul limitat al conceptului de experienta estetica, deoarece daca nu o facem, intelegerea noastra despre arta si experienta a arteiar putea sa devina saracacioasa. Spre exemplu, in trecut, oamenii foloseau deseori notiunea de experienta estetica ambigue in a ecprima ambele , al fiecaruio raspuns legitim al artei si in detectarea proprietatii estetice si aprecierii designului. Ca un rezultat,ei deseori priveau de drepturi multe raspunsuri de arta legitime cu argumente ca acestea:

1. x este un raspuns legitim fata de o opera de arta daca si doar daca , x este o experienta estetica
2. Raspunzand la continutul reprezentational al unei opere de arta si reflectand asupra mesajului ei moral, nu sunt experiente estetice.
3. Prin urmare, raspunzand continutului reprezentational al unei opere de arta si reflectand asupra mesajului sau moral, nu sunt raspunsuri legitime fata de operele de arta.

Dar acest fel de argument nu are sunet. Procedeaza prin ambiguitatea conceptului de experienta estetica. Daca prima premisa este acceptabila, atunci asta este din cauza faptului ca ‘’experienta estetica’’functioneaza evident ca un nume al oricarui raspuns al artei. Dar in premisa secundara, intelesul exsperientei estetice , este cu mult mai limiat (probabil referindu-se la atentia formei seminificative; detectarea proprietatilor esettice, aprecierii designului, sau la toate trei). Concluzia argumetului poate doar fi derivat prin schimbul ilicit al acestor intelesuri diferite de experienta estetica.

Argumente precum acestea – renuntand la toate felurile de raspunsuri legitime de arta – au fost frecvent in filozofia si critica literara. Rezultatul a fost acela al reducerii

conceptiei noastre despre arta si prin urmare al experientei. Asemenea concluzii prefacute, nu pot fi decat scurt- circuite prin faptul ca raman clare in l;egatura cu scopul limitat al experientei esettice.

Vorbind strict, experienta estetica este cuprinzatoare de detectarea si disciminarea proprietailor estetice, pe de o parte si aprecierea designului pe de alta parte. In aceasta privinta, stand de o parte fata de o pictura de Delacroix si nimic sa nu o tulbure, este un exemplu de paradigma al experientei estetice, intr-ucat este o chestiune de detectare si discriminare a principalei proprietai estetice a operei. Dupa cum am notat la inceputul acestui capitol, notiunea de estetica a fost asociata perenial cu perceptia .De aceea o parte larga a ceea ce se numeste experienta estetica pune problema observatiei, detectarii si discriminarii.

Experienta estetica implica de asemenea puterile constructive ale mintii. Acest lucru este in special evident in aprecierea designului, unde provocarea in intelegerea diverselor elemente ale unei opere de arta este insotita de relatarea lor in punctul ei ca intreg. Detectarea estetica si aprecierea designului, tind foarte aproape la relatiile si proprietatile interne ale operei de arta . Uneori aceasta atentie centripeta a fost descrisa gresit afectiv, ca dezinteresare. Dar este mai bine a crede despre ea , o atentie cu o focalizare dedicata certa sau cu un continut delimitat – proprietati estetice si forme.

Limitand scopul experientei esetetice in felul acesta nu o dicsrediteaza. Experienta estetica este de o importanta coplesitoare pentru arta. Posibilitatea experientei estetice, ne atrage catre operele de arta in multe dintre cazuri si aceasta este ceea ce ne face sa cerem mai mult. Dar din operele de arta provin mai multe lucruri decat experienta estetica, incluzand cunoastere, intuitie moral si transformare, un sens de credinta, un exercitiu emotional si alte lucruri. Chiar daca experienta estetica, erau printre primele egale atunci cand vine vorba de raspunsurile fata de arta, nu este intreaga noastra poveste despre experienta artei.

# Capitolul V

# Artă, definiţie şi identificare

## Partea I

Împotriva definirii
Neo – Wittgensteinianism: arta ca şi concept deschis
Obiecţii aduse Neo – Wittgensteinianism-ului

## Partea a II-a

Două definiţii contemporane ale artei
Teoria Instituţională a Artei
Definirea artei în mod istoric

## Partea a III-a

Identificarea artei
Definiţie şi identificare
Identificare şi relatare istorică
Relătarile istorice: avantajele şi dezavantajele lor

Rezumatul capitolului

# Partea I
# Împotriva definirii

Neo – Wittgensteinianism: arta ca şi concept deschis

În cuprinsul acestei cărţi am examinat încercări succesive de a definii arta. Teoria reprezentaţională a artei, neoreprezentaţionalism, teoria expresiei, formalism, neoformalism, şi teoriile estetice ale artei, sunt toate încercări de a oferii definiţii comprehensive ale artei în genere. Dar fiecare dintre ele pare a fi, pe rând, insuficeintă. Fără indoială, aceasta a condus pe unii cititori la ideea că arta nu poate fi definită deloc; diversitatea obiectelor pe care le numin artă este aparent prea mare pentru a putea fi cuprinsă într-o singură definiţie. Sau, poate unii dintre voi au pornit cu această idee încă de la început; poate aţi început lectura acestei cărti cu certitudinea că artă nu poate fi definită şi, în consecinţă aţi privit fiecare teorie examinată ca fiind sortită deja eşecului. Este posibil ca intregul proiect să vă fi părut unul idealist de la început. Dar, indiferent cum aţi ajuns la convingerea că arta nu poate fi definită, vă puteţi întării această concluzie, aflând că este de asemenea şi o poziţie filosofică, numită uneori Neo – Wittgensteinianism.

În special în decursul secolului al XX-lea, filosofii artei au încercat să definească arta. Probabil unul dintre motivele pentru care filosofii au fost preocupaţi de definirea artei pe parcursul ultimului secol şi ceva, s-a datorat faptului că, în această perioadă, ne-am confruntat cu o suită năucitoare de tipuri diferite de artă a căror varietate este una fără precedent. Pe de-o parte, au fost multiplele creaţii ale avangardei, care, de la romantism încoace, au pus sub semnul întrebării în mod sistematic ideile tradiţionale despre artă, prin deviaţiile lor radicale de la practicile conventionale.

Pe de altă parte, în aceeaşi perioadă, occidentalii au devenit din ce în ce mai familiari cu arta altor culturi, care, deşi se abătea de la canoanele artei occidentale, avea cu toate acestea un drept de *prima facie* la statutul de artă. Dacă timp de secole arta a cunoscut o dezvoltare lentă şi fără dificultăţi într-un fel ce a putut fi asimilat cu uşurinţă pe înţelesul tuturor, în secolul XX, subiectul devine confuz. Există o ofertă foarte bogată şi diversă în artă încât a devenit necesară distincţia artei de non-artă.

Este cel puţin plauzibil să presupunem că, dacă am reunii un grup de iubitori de artă avizaţi la un moment dat, pe la mijlocul secolului XVII şi le-am prezenta o selecţie de obiecte – ilustraţii, lopeti, poeme, chitanţe, regimente de cavalerie, arii muzicale, piese de artilerie, nave plutitoare, etajere, livez de mere, care cu boi, şi dansuri – ar fi putut să fie de accord, într-un număr surprinzător de mare, in privinţa obiectelor ce sunt opere de artă şi a celor ce nu sunt. Aceştia posedau un înţeles comun, chiar dacă adesea nearticulat, al artei, pe care se puteau baza în a oferii judecăţi consistente şi convergente despre ceea ce este şi ceea ce nu este artă.

Artiştii, de asemenea, împartăşeau acest înţeles comun, şi creau conform aşteptărilor publicului. Nu trebuia să i se spună nimănui, în mod explicit, ce este arta. Cu toţii ştiau implicit ; conceptul era mai mult sau mai puţin cuprins în limbă. Iar practica confirma într-o oarecare măsură, că acel înţeles comun şi nearticulat, era unul demn de încredere. Aşa cum astăzi ştim cu toţii ce este aceea o îngheţată la cornet, fără a avea nevoie de

definiţia acesteia, putem presupune că şi conceptul artei era la fel de general implicit şi neproblematic acum două sute de ani.

Apariţia mişcărilor artistice revoluţionare, precum Romantismul, şi demararea schimbării progresive cu o viteză accelerată, iniţiată de către diversele avangarde prolifice, împreună cu influxul artei neoccidentale din întreaga lume, au modificat situaţia pentru totdeauna. Brusc, a devenit dificilă distincţia artei de non-artă

Identificarea artei a devenit o chestiune urgentă; nu se mai putea presupune că există un înţeles cultural, tacit sau implicit, gata de a fi întrebuinţat, din moment ce arta avangardistă avea scopul de a problematiza orice premisă convenţională şi neexaminată, iar arta neoccidentală venea oricum din alte culturi cu asumpţii predominante potenţial diferite. Situaţia era acuma, una în care, aşa conform unei vechi zicale nu puteai să deosebeşti jucătorii între ei fără însemnele lor.( you couldn't tell the players without a scorecard) ?

Este important să putem identifica arta – să putem distinge între artă şi non-artă – din mai multe motive. Dacă ceva este sau nu artă poate determina dacă este sau nu eligibilă pentru un premiu din partea unei agenţii guernamentale de artă sau dacă vânzarea sau importul său trebuie să fie taxate. De exemplu, a apărut o întrebare vizavi de importarea sculpturii abstracte a lui Braâncuşi, *Pasăre în zbor*, dacă aceasta era sau nu o operă de artă sau un ansamblu de metal industrial. În cazul unei instalaţii de ţevi industriale trebuia plătită o taxă de vamă, dar fiind artă putea intra în Statele Unite fără perceperea taxelor vamale.

Cu siguranţă, a determina dacă ceva este sau nu artă nu are o importanţă atât de mare din nevoia de a rezolva probleme practice şi politice precum acestea. A identifica dacă ceva ar trebui să fie clasificat drept artă sau nu este esenţial pentru a putea preciza cum trebuie să reacţionăm la el. Ar trebui să încercăm să îl interpretăm ? Ar trebui să îi investigăm proprietăţiile estetice ? Ar trebui să îi contemplăm designul ? Putem să răspundem unor astfel de întrebări atunci când ştim dacă acel ceva este artă.

Spre exemplu, să presupunem că descoperim, aşa cum ar fi posibil la un târg de vechituri, o capră de angora împăiată cu o roată de maşină în jurul mijlocului aşezată pe o pânză pictată. Ar trebui să îl considerăm un ansamblu de articole aleatorii, imaginându-ne că proprietarul nu a avut un alt loc în care să aşeze roata de maşină, sau ar trebui să încercăm să o interpretăm – să ne întrebăm ce înseamnă şi de ce această grămadă de lucruri ar insemna tocmai asta ? Desigur, dacă o identificăm ca fiind o operă de artă – precum este *Monograma* lui Robert Rauschenberg pentru a fi mai precişi – este exact ceea ce vom face; vom încerca să o interpretăm. În caz contrar, par a fi doar lucruri îngrămădite şi uitate într-un colţ al podului, nedemne de atenţia noastră precum orice altă grămadă de vechituri.

O dată ce identificăm ceava ca fiind artă devine indispensabil practicilor noastre artistice. Ceva fiind artă ne spune cum şi dacă trebuie să ne raportăm la ea interpretativ, estetic şi evaluativ. Dacă nu avem nici un criteriu pentru a clasifica arta – nici un mijloc prin care să determinăm dacă ceva aparţine categoriei lucrurilor care solicită răspunsuri specifice artei – atunci practicile noastre artistice vor fi înfrânte/depăşite. (cave-in) Anterior perioadei moderne, oamenii ştiau tacit cum să asocieze obectelor răspunsurile potrivite lor. Îşi dădeau seama dacă ceea ce li se prezenta era de interpretat – probabil teologic – doar privindu-l (şi ascultându-l). O dată cu apariţia artei revoluţionare şi

avangardiste, alături de sosirea *en masse* a artei ce aparţine altor culturi, diferenţierea artei de non-artă a devenit o chestiune spinoasă.(made this a thornier affaire)

Filosofia artei în secolul XX reflectă această stare. În timp ce problema identificării artei devenea din ce în ce mai năucitoare, soluţia acesteia părea evidentă : formularea unei definiţii explicite a artei. Dacă vechile metode, implicite, de a identifica arta nu mai funcţionează, definim conceptul artei în mod explicit astfel încât să acopere toate cazurile. Teoria reprezentaţională a artei, neoreprezentaţionalismul, teoria expresiei, formalismul, neoformalismul şi teoria estetică a artei, toate pot fi văzute din această perspectivă. Toate acestea sunt încercări de a formula o cale explicită de analiză a conceptului unei opere de artă prin formularea unei definiţii care să ofere condiţiile necesare şi suficiente pentru ca ceva să poată fi numit operă de artă. Este *Pasărea în zbor* a lui Brâncuşi o operă de artă ? Este *Monograma* lui Rauschenberg operă de artă? Priviţi definiţia corectă a artei pentru a răspunde.

Această aordare de identificare a artei – prin definirea ei – pare a fi destul de simplă şi de rezonabilă (commonsensical). Cu toate acestea, în anii 1950, un grup important de filosofi au devenit sceptici în privinţa acestei abordări. Aceştia au observat, precum majoritatea dintre voi, că orice încercare din trecut de a defini arta a eşuat. Aceasta nu dovedeşte că eforturile viitoare vor eşua de asemenea. Dar cu siguranţă ne dă de gândit. În special, aceşti filosofi s-au întrebat dacă nu cumva există un motiv filosofic mai profund, pentru care acest proiect continuă să producă rezultate atât de nesatisfăcătoare.

Totodată, aceşti filosofi erau impresionaţi de uimitoarea diversitate a tipurilor de artă existentă în lume. Ce anume are în comun un oratoriu de Handel cu un radymade al lui Duchamp? Astfel, ei s-au întrebat, dacă vreo definiţie poate acoperii fiecare operă de artă nonvacuosuly – adică într-un mod informativ şi necircular. Formalismul şi teoria expresiei erau, desigur, informative – excludeau mulţi candidaţi din corpusul artei. Dar, după cum am văzut acestea erau şi false, excludeau prea mulţi candidaţi. Istoria teoriei artei pare a fi o acumulare de conjecturi succesive, combătute pe rând.

Desigur, nici una dintre aceste consideraţii – că definiţiile din trecut au eşuat şi că datele (the data) sunt incredibil de complexe – nu demonstrează că arta nu poate fi definită. Dar asemenea observaţii i-au încurajat pe filosofi să revizuiască critic proiectul. Şi o dată revizuit critic, mulţi au ajuns la concluzia că proiectul definirii artei conţinea o greşală inerentă. Eşecul continuu în definirea artei nu se datora lipsei de imaginaţie, inteligenţă sau ingenuozitate teoreticienilor artei, ci, mai curând existenţei unui motiv mai profund filosofic din cauza căruia teoriile asupra artei erau mereu deficitare. Motivul era acela că arta este în mod necesar indefinibilă.

Filosofii care credeau că arta nu poate fi definită au fost adesea influenţaţi de cartea lui Ludwig Wittgenstein*, Cercetări filosofice* şi de aceea pot fi numiţi *« Neo-Witggenstanieni »*. Aceştia erau convinşi că filosofia artei, până la apariţia lor, se baza pe o eroare. Eroarea ? (repetiţe) consta în încercarea de a defini arta în mod esenţialist (în termeni de condiţii necesare care, luate împreună sunt suficiente). Erau de accord că avem nevoie de o metodă prin care să identificăm arta, dar abordarea potrivită nu era aceea de a construi o definiţie pe care să o aplicăm apoi cazurilor particulare. Urmându-l pe Wittgenstein, aceştia au considerat că metoda ce trebuie urmată este cea pe care o numesc asemănarea de familie.

Multe dintre conceptele pe care le folosim în viaţa de zi cu zi, precum cel de scaun, sunt, în mare parte, utilizate fără a fi definite. Suntem capabili să le înţelegem şi fără

definiţiile lor. Când suntem confruntaţi cu un nou tip de obiect pentru aşezat, stabilim dacă este sau nu un scaun comparându-l cu scaunele deja existente. Este aşa numitul bean-bag ? cu adevărat un scaun ? Putem determina dacă aparţine sau nu categoriei scaunelor comparându-l cu lucrurile deja încadrate în aceasta categorie. Adică, ne întrebăm dacă se aseamănă îndeajuns de mult cu ceea ce noi deja credeam că este un scaun, astfel încât să poată fi considerat ca atare. Multe dintre conceptele noastre sunt astfel. Multora dintre ele le lipseşte definiţia în termeni de condiţii necesare şi suficiente, dar sunt aplicate mai degrabă pe baza asemănării, decât pe cea a unei formule. Poate fi conceptul artei unul de felul acesta ?

Neo-Wittgensteinieni spun că da. Unul dintre argumentele avansate în sprijinul acestei concluzii este pur şi simplu faptul că arta nu poate fi definită, şi din moment ce nu poate fi definită, noi nu putem clasifica obiectele ce cad sub conceptul de artă în funcţie de o definiţie. Trebuie să utilizăm o altă metoda: metoda asemănării de familie.

Înainte de a spune ce anume presupune această metodă, trebuie să avem în vedere înainte o altă chestinue. De ce erau Neo-Wittgensteinieni convinşi că arta, din considerente logice, nu poate fi definită ? Probabil cea mai bună cale de a vă da o mostră din argumentaţia lor este să vă ofer un pasaj din Neo-Witggensteinianul cel mai adesea citat, Moris Weitz. Argumentul său se intiutlează « *argumentul conceptului deschis* » şi este formulat astfel:

« Arta » este ea însăşi un concept deschis. Noi condiţii (cazuri) apar şi vor apărea fără îndoială constant; noi forme artistice, noi mişcări se vor ivi, care vor cere luarea unei hotărâri din partea celor interesaţi, de obicei a criticilor profesionişti, dacă, conceptul ar trebui extins sau nu. Esteticienii pot înşira condiţii dar niciodată unele necesare şi suficiente pentru aplicarea corectă a conceptului. În cazul « artei » condiţiile sale de aplicare nu pot fi niciodată exhaustiv enumerate din moment ce noi cazuri pot fi avute în vedere sau create de către artişti, sau chiar de către natură, ceea ce va solicita luarea unei decizii din partea cuiva, care fie să extindă, fie să închidă vechiul concept sau să inventeze unul nou.

Ceea ce susţin, este că, însuşi caracterul expansiv, aventuros al artei, schimbările sale mereu prezente iar noile creatii fac logic imposibil asigurarea oricărui set de proprietăţi definitorii.

(Weitz, 1956, « Rolul teoriei in estetica »)

Ceea ce Weitz pare a spune aici este faptul că arta – practicarea artei – este intotdeauna, cel putin in principiu, deschisa schimbarilor revolutionare. Nu este echivalent cu a spune insa ca arta trebuie sa fie mereu expansiva. Anumite traditii artistice vor preţuii staticul în locul schimbării – un pictor clasic chinez poate fi pretuit maimult pentru aproximarea sa a unei paradigme pre-existente decât pentru invaţiile sale. Inovaţiile pot fi chiar descurajate în anumite tradiţii. Nu este necesar ca arta să fie originală pentru a putea fi considerată artă. Cu toate acestea, practica artei – sau conceptul nostru al acestei practici – este astfel încât trebuie să integreze permanenta posibilitate a schimbării, expansiunii şi noutăţii. Conceptul nostru de artă este unul care trebuie să lase lmereu loc artiştilor să fac ceva nou.

Dacă aşa stau lucrurile, atunci, argumentează Weitz, încercarea de a ajunge la o definiţie a artei în termeni de condiţii necesare care luate împreună să fie suficiente

pentru a determina statutul artei, este incompatibilă cu concepţia practicii în artă care permite posibilitatea schimbării, expansiunii şi noutăţi, din moment ce (presupune Weitz) condiţiile ar limita sfera inovaţiei în artă. Conceptul artei nu poate fi închis (prin condiţii necesare şi suficiente) ; trebuie să fie un concept deschis (nu un concept delimitat de condiţii) pentru a putea fi consistent cu permanenta posibilitate a inovaţiei în crativitatea artistică.

Weitz consideră că principala eroare a filosofilor artei de dinaintea lui era aceea că, presupunând că arta poate fi definită, au tratat arta ca pe un concept închis în loc de unul deschis. Acesta este motivul pentru care toate teoriile artei care au avut ca scop definirea artei, au eşuat. Mai mult, din moment ce, potrivit lui Weitz, acesta este modul de a concepe teoria artei în tradiţia filosofică, toate teoriile despre artă sunt în mod fundamental eronate.

Este important să observăm totuşi că Weitz nu susţine că, din moment ce toate definiţiile cunoscute date artei au esuat, orice încercare viitoare este, *cel mai probabil*, condamnată la eşec. Argumentul său nu este unul simplu inductiv precum acesta, bazat pe enumerarae erorilor trecute ale teoriilor de acest fel. Este un argument că orice tentativă de a definii arta trebuie să eşueze în mod necesar, ca un impertiv al logicii.

Conform lui Weitz, arta nu poate fi definită, aşa cum au presupus filosofii artei de dinainte, deoarece arta este un concept deschis, un concept ce denumeşte o arie de activitate în care originalitatea şi inovaţia sunt posibiliăţi permanente. Dacă arta ar fi definită prin condiţii necesare, împreună suficiente, atunci, susţine Weitz, aceasta ar sugera că arta ar fi limitata la ceva anume – limite peste care creativitatea artistica nu s-ar putea extinde dacă vrea să fie considerată tot artă. Acest fapt ar fi însă incompatibil cu ideea noastră despre practica artei, şi anume, presupoziţia că arta poate fi definită în virtutea unui set de condiţii necesare care sunt împreună suficiente, contrazice conceptul nostru despre artă ca fiind un concept deschis. – un concept adecvat logic cu permanenta posibilitate a schimbării radicale, extinderii şi noutăţii.

Probabil, istoria artei secolului XXI va ilustra problema ridicată de către Weitz. Filosofii propun teorii ale artei într-un anumit timp istoric – teorii care, în cel mai bun caz, sunt aplicabile majorităţii produselor artistice din acel moment. Dar, o dată ce artiştii contemporani cunosc aceste teorii, produc opere de artă care le contrazic, precum a procedat Duchamp cu *Fântâna.* Teoriile în cauză îi neagă *Fântânii* statutul artistic, dar istoria artei continuă, şi în timp ce *Fântâna* începe să fie privită în general, drept operă de artă, teoria este abandonată. Teoriile artei tind să să închidă conceptul artei, dar artiştii să străduiesc să depaşască limitarea, şi în final conceptul nostru de artă este mai apropiat de cel al artiştilor decât de cel al teoriilor artei. Motivul este acela că arta este un concept deschis, în timp ce filosofii îl tratează în mod greşit ca fiind un concept închis, fapt incompatibil cu profunda receptivitate a artei la inovaţie.

Argumentul conceptului deschis al lui Weitz poate fi formulat ca o reductio ad absurdum a ideii că arta poate fi definită :

1. Arta se poate extinde.
2. Aşadar arta trebuie să fie deschisă permanentei posibilităţi a schimbării radicale, expansiunii şi noutăţii.
3. Dacă ceva este artă atunci trebuie să fie deschis permanentei posibilităţi a schimbării radicale, expansiunii şi noutăţii.

4. Dacă ceva este deschis permanentei posibilităţi a schimbării radicale, expansiunii şi noutăţii, atunci acesta nu poate fi definit.

5. Să presupunem că arta poate fi definită.

6. Atunci, arta nu este deschisă permanentei posibilităţi a schimbării radicale, expansiunii şi noutăţii.

7. Aşadar arta nu este artă.

Aceasta este o concluzie absurdă. Este auto-contradictorie. Cum putem spulbera această contradicţie ? Una dintre premise trebuie să fie falsă. Care dintre ele ? Probabil cea pe care am adaugat-o - presupunând-o – setului de premise, de altfel, acceptabil. Iar acea premisă este desigur premisa 5. Să inferăm aşadar că premisa 5 este falsă pentru a putea scăpa astfel de concluzia contradictorie de la 7. Acest fapt sugerează însă, că supoziţa conform căreia arta poate fi definită este incompatibilă cu conceptul de artă, sau că, pur şi simplu: arta nu poate fi definită.

Dacă arta nu poate fi definită cum mai putem atunci să identificăm arta? Până la urmă putem, şi o şi facem. Aceasta necesită o explicaţie. Neo-Wittgensteinianul nu este sceptic în privinţa posibilităţii de a identifica arta, ci doar sceptic cu privire la definiţie ca model adecvat de descrimiare a artei de non-artă. Aici intră în joc metoda asemănării de familie. Aceasta este explicaţia neo-Wittgensteiniană a modului în care identificăm arta.

Ce anume este această metodă a asemănării de familie ? Neo-Wittgenisteinienii elucidează ideea referindu-se la analiza jocurilor a lui Wittgenstein din *Cercetări filosofice*. Wittgenstein a evidenţiat faptul că există multe feluri diferite de jocuri. Unele implică echipamentul, altele nu. Unele presupun competiţia, pe când altele nu. Unele presupun delimitări spaţiale, iar altele nu, şi aşa mai departe. Pentru orice caracteristică perceptibilă a unui joc pe care l-aţi putea menţiona, vor exista alte jocuri din care să lipsească. Aşadar nu există trăsături perceptibilie ale jocurilor care să reprezinte condiţii necesare pe care orice joc trebuie să le posede, şi nici nu există un set de condiţii prin care să selectăm toate jocurile şi numai jocurile. Cum putem atunci să determinăm dacă o activitate nemaiîntâlnită până atunci este sau nu un joc ?

Facem aceasta observând dacă se aseamănă sau nu în anumite aspecte semnificative cu anumite lucruri pe care le privim deja ca jocuri paradigmatice. Când anumite activităţi ale computerului intră în scenă, le considerăm jocuri datorită numeroaselor similarităţi cu acele lucruri pe care le privim deja drept jocuri paradigmatice : acestea implică competiţia, scorul, alternarea jucătorilor, opoziţia, timpul liber, şi aşa mai departe. Nu există un număr fix de similarităţi ce trebuie obţinut între aceşti noi candidaţi şi exemplul nostru paradigmatic, ci, mai curând, atunci când similarităţile se înmulţesc, reflectând asupra corespondenţelor, ne decidem asupra statutului datelor oferite de calculator. Mai mult, confruntând un sceptic asupra statutului noului candidat la categoia de jocuri, vom sublinia asemănările dintre paradigmele noastre de jocuri şi noul sosit ca fiind cel mai potrivit mod de a argumenta în sprijinul a ceva precum *Donkey Kong*.

În mod similar, conform Neo-Wittgensteinienilor, noi nu identificăm arta prin intermediul definiţiei. Aceasta pare a fi improbabil nu doar datorită argumentului conceptului deschis, dar şi pentru că, dacă am dispune de o astfel de definiţie, fie numai implicit, atunci, cum se face că nimeni nu este în măsură să o articuleze ? Dacă oamenii obişnuiţi pot identifica arta în mod curent pe baza unei definiţii, de ce atunci filosofii specialişti, a căror expertiză este analiza conceptuală, nu pot spune care este aceasta?

Dacă folosim o definiţie a artei, fie doar la nivel subconştient, de ce este atât de evazivă încât nici măcar prin hipnoză nu o putem descoperii ?

Neo-Wittgensteinienii spun că aşa stau lucrurile deoarece nici măcar implicit noi nu posedăm o definiţe a artei. În schimb, identificăm arta în termeni de asemănare cu operele de artă paradigmatice. Pornim de la câteva lucruri asupra cărora cu toţi suntem de accord că sunt opere de artă – *Visul unei nopţi de vară, Pietà, Casa Umbrelor, Povestiri din Canterbury, Strigătul, Variaţiunile Goldberg* şi baletul *Spărgătorul de Nuci*. Astfel, atunci când inspecăm un nou candidat la statutul de artă şi argumentăm în favoarea sa, observăm similarităţile dintre acesta şi diferitele trăsături ale exemplelor noastre paradigmatice.

Noua lucrare nu va fi o replică a uneia dintre pradigmele noastre pre-existente. Împărtăşeşte anumite similarităţi cu unele dintre exemplele noastre paradigmatice în anumite privinţe şi alte similarităţi cu alte exemple în alte privinţe. Tot aşa precum membrul unei familii poate avea culoarea mamei şi nasul bunicului, un concurent la statutul de artă poate fi corelat în parte cu proprietăţile expresive ale *Strigătului* şi cu complexitatea structurală a *Variaţiilor Goldberg*. Nici o corespondenţă nu este necesară sau suficientă, dar acumularea de asemănări dintre un candidat şi familia stabilită a operelor de artă ne oferă fundamentul pentru a numi o nouă lucrare, inclusiv una avangardistă, o operă de artă.

Metafora care operează aici este cea a asmănării de familie. În familiile noastre sunt câteva generaţii – spre exemplu bunicii şi rudele lor, descendenţii lor (părinţii noştrii împreună cu rudele lor) şi generaţia noastră (noi, fraţii noştrii şi verii noştrii). Când în generaţia noastră se naşte un nou copil, începem să îi observăm asemănările cu ceilalţi membrii ai familiei : părul său roşcat este precum al tatălui ; picioarele sale puternice sunt precum ale mamei ; firea sa tăcută este precum cea a unchiului.

Aceste similarităţi se răspândesc în toate direcţiile ; nu există o dimensiune a asemănării care este singura asemănare de familie, precum bărbia hapsburgică. Există multe aspecte ale asemănărilor de familie de-a lungul mai multor dimensiuni şi sunt conectate cu mulţi dintre membrii, precedenţi sau actuali, ai familiei. Arta este precum o familie pentru Neo-Wittgensteinieni, iar statutul de membru al acestei familii se decide pe baza diferitelor aspecte importante ale similarităţii dintre noii candidaţi la includere şi membrii deja cunoscuţi ai familiei.

Raportul asemănărilor de familie pare a fi mai adecvat decât abordarea prin intermediul definiţiei atunci când suntem implicaţi în justificarea unei pretenţii a unei anumite lucrări la statutul de artă. Dacă spun că performanceul lui Spalding Gray, *Gray's Anatomy* este artă, dar cineva neagă aceasta, încerc să îl conving arătându-i asemănările cu lucrurile pe care deja le numeşte artă. Spre exemplu, observ că implică, precum *Visul unei nopţi de vară*, jocul actoricesc, naraţiunea, comicul şi o anumită logică a visului. Amitesc de asemenea că, la fel ca multe poeme şi cântece pe care le considerăm deja a fi artă, şi acesta este un monolog. Nu încerc să conving producând o definiţie a artei. Neo-Wittgensteinieni afirmă că nu pot face aceasta, chiar dacă mi-aş dori. Dar, în orice caz, argumentele precum acesta depsre statutul unui candidat la categoria artei, rareori apelează la definiţie ; în schimb procedează deobicei prin folosirea exemplelor şi reflectarea asupra lor. Astfel, metoda asemănării de familie este în perfect accord cu practica actuală, şi aceasta este cu siguranţă un argument în favoarea sa.

Când aplicăm metoda asemănării de familie unei dezbateri asupra pretenţiei unui anumit candidat la statutul de artă, nu comparăm pur şi simplu noua lucrare cu exemplele

noastre paradigmatice. O lucrare nouă poate fi asemănătoare unui exemplu paradigmatic original sau poate fi un descendent recunoscut al unuia dintre ele sub aspectul expresivităţii, poate fi similar cu altul în privinţa formei, şi ne poate amintii de un altul în virtutea subiectului tratat. Cercetăm multe aspecte ale similarităţii în diferite dimensiuni ale acestora dintre noua lucrare şi, adesea, mai mult de un singur exemplu paradigmatic. Diferite lucrări noi se pot asemănă cu exemple paradigmatice din trecut sub diferite aspecte. Nu există un singur set de aspecte sau un număr de corelaţii între o lucrare nouă şi exemplele noastre paradigmatice (şi descendenţii lor totodată) ce trebuie obţinut înainte de a o categoriza drept artă, dar în timp ce numărul conexiunilor creşte, clasificarea noii lucrări devine inevitabilă.

Metoda asemănării de familie oferă Neo-Wittgensteinienilor două posibilităţi interconectate. Pe de-o parte, dă seamă de modul în care reuşim să identificăm arta, ceva ce orice filosofie a artei ar trebui să poate face. În măsura în care filosofia se ocupă de conceptele cu care operăm, ar trebui să ofere o explicaţie a modului în care un concept se aplică practic. Ar trebui să explice cum îl folosim cu succes în clasificarea artei distingând-o de non-artă. Din moment ce chiar facem aceasta, filosofia ar trebui să ofere o explicaţie. Neo-Wittgensteinienii explică acest fapt prin intermediul metodei asemănării de familie.

Abordarea prin metoda asemănării de familie mai adaugă totodată un alt argument – argumentului conceptului deschis – pentru a-şi consolidat poziţia împotriva abordării definitionale deoarece şi aceasta oferă o explicaţie la cum identificăm şi clasificăm lucrări ca fiind opere de artă. Este o explicaţie intuitiv atrăgătoare. Pretinde că identificăm operele de artă prin intermediul unei definiţii pe care o posedăm, fie şi numai în mod tacit. Astfel, abordarea definiţională şi metoda asemănării de familie pot fi privite drept explicaţii concurente ale aceluiaşi fenomen – succesul nostru în identificarea şi clasificarea unui anumit obiect ca operă de artă. Apare atunci întrebarea care dintre explicaţii este cea superioară.

Neo-Wittgensteinienii susţin, desigur, că a lor este. Poate argumenta împotriva abordării definiţionale evidenţiind uimitorul fapt de a spune că identificăm arta prin intermediul unei definiţii implicite, atâta timp cât nimeni, timp de secole, nu a putut să o formuleze. În dimensiunea sa pozitivă, aceasta poate sublinia că, reflectând asupra asemănărilor dintre exemplele paradigmatice şi descendenţii lor recunoscuţi, pe de-o parte, şi noile cazuri, pe de altă parte, se accordă mai bine cu felul în care procedăm de fapt aunci când deliberăm şi dezbatem asupra noilor candidaţi la statutul de artă, chiar dacă reprezintă exeprimente artistice avangardiste sau arta altor culturi. Aşadar, Neo-Wittgensteinienii susţin că, din moment ce metoda asemănării de familie oferă o explicaţie mai satisfăcătoare a modului în care identificăm şi clasificăm arta decât abordarea definiţională, asta împreună cu argumentul conceptului deschis, ne oferă o baza solidă pentru a respinge supoziţia că arta poate fi definită. Această supoziţie pare a avea o valoare explicativă puţin plauzibilă.

Neo-Wittgensiteinienii subliniază că multe dintre conceptele noastre nu sunt guvernate de definiţii pline de condiţii necesare şi suficiente. Conceptul de joc şi scaun sunt apreciate ca nefiind de acest fel. Întradevăr, sunt foarte puţine concepte – lăsând la o parte definiţiile formale precum cele din geometrie – pentru care modelul definiţional este aplicabil. În majoritatea cazuilor rămase, conceptele relevante trebuie să se aplice în alt fel, cum ar fi prin intermediul reflecţiei asupra asemănărilor. Aceasta ne dă un motiv

întemeiat de a explora posibilitatea ca şi conceptul artei să fie de acest fel. Faptul că metoda asemănării de familie ne furnizează o explicaţie plauzibilă a felului în care aplicăm conceptul, în timp ce abordarea definiţională nu o face – din moment ce orice încercare de a reconstruii definiţia relevantă eşuează – ne oferă un fundament solid pentru a presupune că, conceptul artei este mai asemănător celui de joc decât celui de triunghi echilateral.

Metoda asemănăii de familie este net diferită de cea a abordării definiţionale. Ultima se sprijină pe identificarea proprietăţilor comune – proprietăţi care definesc în mod esenţialist feomenul în cauză. Metoda asemănării de familie, dimpotrivă, se bazează pe observarea aspectelor – discontinue dar care se întrepătrund – ale asemănărilor. Aceasta explică cum este posibil ca noi să delimităm arta de non-artă fără a invoca problematicele şi indisponbilele trăsături comune care definesc arta în mod esenţialist. Metoda asemănării de familie este aşadar o explicaţie mai fezabilă a felului în care identificăm arta, dim moment ce asemănările sunt ceva la care avem acces, în timp ce nimeni nu pare a avea o idee despre trăsăturile esenţial definitorii ale artei.

Metoda asemănării de familie se potriveşte deasemenea perfect cu argumentul conceptului deschis. Dacă arta, ca şi chestiune de logicitate a conceptului, trebuie să fie, in pricipiu, atât de imprevizibilă încât nu poate fi formulat nici un set de condiţii, dar în acelaşi timp putem continua să clasificăm lucrări ca opere de artă, atunci ce resurse ne oferă posibilitatea de a face asta ? Asemănarea cu paradigmele artistice şi cu descendenţii lor deja recunoscuţi, sugerează Neo-Wittgensteinienii, este singurul candidat valabil pentru această sarcină.

Neo-Wittgensteinianismul este o filosofie a artei care dă seama de conceptul artei – arta e un concept deschis, şi porpune o perspectivă asupra modului în care se aplică acest concept – în virtutea asemănării de familie. Nu este o teorie a artei în condiţiile în care « teorie a artei » înseamnă « o definiţie esenţialistă » (o definiţie în termeni de condiţii necesare şi suficiente luate împreună). În fapt, priveşte toate teoriile artei cocepute din definiţii ca fiind în chip fundamental inadecvate. În consecinţă, Neo-Wittgensteinianismul, susţinând că toate teoriile artei comit eroarea fundamentală de a îşi concepe proiectul în termenii definiţiilor esenţialiste, consideră toate teoriile artei ca fiind eronate.

Să însemne această că întreaga istorie a teoriei artei este complet inutilă ? Aici, Neo-Wittgensteinienii mai au totuşi bunăvoinţă pentru trecut. Teoriile artei din trecut, precum teoriile expresiei sau formalismul, erau greşite din cauza convingerii lor că pot oferii o definiţie esenţialistă a artei. Prin aceasta încercau să realizeze imposibilul iar eforturile lor erau în van. Dar, fără a o şti, acestea, în acelaşi timp mai realizau şi altceva, iar acel “altceva” este valoros. Ce anume era acesta ? Critica artei.

Clive Bell prin teoria sa a formei semnificative dezvăluia natura eternă a artei. S-a înşelat în această privinţă. Lucrările sale însă nu au fost complet în van. Propunând ca esenţă a artei în genere – forma semnificativă – a dezvăluit un aspect a ceea ce era important în anumite tipuri de artă, precum arta pe care a îndrăgit-o cel mai mult, neo-impresionismul. Deşi limitat ca teoretician al artei, Bell a fost un critic foarte bun : a indicat oamenilor ce să caute şi ce să preţuiască în mişcările artistice emergente.

Bell considera că vorbeşte precum un filosof despre artă într-un mod universal valabil. Neo-Wittgensteinienii însă, susţin că este posibil să îl recitim ca pe un abil critic al timpului său, infromând publicul englez despre felul în care să înţeleagă arta modernă.

A demonstrat cum posibilităţile formale care erau recesive sau neglijate în practicile artistice anterioare, precum în realism, erau defapt cele ce trebuie să fie prezente in noua arta. A instruit publicul cum să aprecieze noua arta. Astfel, scrierile sale, reconstruite drept critică de artă, au o valoare durabilă, chiar dacă teoria era fatalmente imperfectă.

Lecturi recuperative similare pot fi oferite, susţin Neo-Wittgensteinienii, de multe teorii ale artei din trecut. Teoria expresiei în artă, spre exemplu, poate fi reconcepută ca oferind o privire în interiorul artei perioadei Romantice precum şi a tendinţelor moderniste care au decurs din ea. Chiar şi teoria reprezentării în artă poate fi recitită ca o critică de artă instructivă : accentuând importanţa mimesisului, Aristotel spunea grecilor care era cea mai importană trăsătură a poeziei dramatice – indica ce anume trebuie să urmărească publicul pentru a obţine maximul pe care îl poate oferii tragedia.

Filosofia artei Neo-Wittgensteiniană are astfel trei părţi. Prima este argumentul conceptului deschis. Acesta are o parte pozitivă şi una negativă. Cea pozitivă este caracterizarea conceptului de artă ca fiind un concept deschis. Partea negativă sau critică este respingerea judecăţii că arta poate fi definită în mod esenţialist prin intermediul condiţiilor necesare şi suficiente. A doua parte a viziunii Neo-Wittgensteiniene este metoda asemănării de familie. Această parte poate fi numită reconstructivistă : încearcă să reconstruiască modul în care noi identificăm şi clasificăm obiectele ca artă. Ultima parte a poziţiei este de reabilitare : propune recuperarea a ceea ce este semnificativ în teoriile artei existente prin recitirea lor drept contribuţii inconştiente la critica de artă.

Neo-Wittgensteinianismul nu este aşadar, o simplă poziţie sceptică, remarcabilă doar pentru desfiinţarea abordării definiţionale. Este totodată o viziune filosofică coerentă şi comprehensivă care include o explicaţie pozitivă a conceptului de artă, o concepţie asupra modului în care clasificăm arta şi o re-lectură a istoriei filosofiei artei. Neo-Wittgensteinianismul ca simplă formă de scepticism nu ar fi părut atât de formidabil. Este uşor să negi, dar dacă nu ai şi ceva să oferi în schimbul a ceea ce respingi, obţii un scepticism rareori persuasiv. Neo-Wittgensteinianismul este capabil să îşi transforme « respingerea definiţiei » într-o filosofie informativă de o asemenea amploare încât îl face în mod special atractiv. Din acest motiv a fost filosofia artei dominantă în perioada anilor 1950 şi 1960.

**Obiecţii aduse Neo – Wittgensteinianism-ului**

Argumentul conceptului deschis şi metoda asemănării de familie merg bine împreună, reprezentând un pachet ordonat de ipoteze. Primul dintre acestea susţine că arta nu poate fi definită; al doilea spune „Dar nu este îngrijorător”, din moment ce ne descurcăm foarte bine şi fără definiţii – prin mijloacele oferite de metoda asemănării familiale putem explica demersul de a clasifica obiectele şi *performance*-urile drept opere de artă, fără definiţii. Întradevăr, perspectiva asemănării de familie este mai adecvată captării corecte a ceea ce facem noi în dezbateri pe tema statutului artei, decât perspectiva definitorie.

Argumentul conceptului deschis, pregăteşte terenul pentru metoda asemănării de familie, întrucât dacă nu poate exista o definiţie a artei, presiunea de a găsi o explicaţie alternativă este deosebit de acută. Astfel, primul pas în interogaţia Neo-

Wittgensteinianism-ului este reprezentat de prezentarea argumentului conceptului deschis.

Amintim că potrivit argumentului :

1. Arta poate fi expansivă.
2. Ca urmare, arta trebuie să fie deschisă posibilităţii permanente de schimbare radicală, expansiune şi inovaţie.
3. Dacă ceva este artă, atunci trebuie să fie deschis către posibilitatea permanentă de schimbare radicală, expansiune şi inovaţie.
4. Dacă ceva este deschis către posibilitatea permanentă de schimbare radicală, expansiune şi inovaţie, atunci nu poate fi definit.
5. Presupunerea că arta poate fi definită.
6. Ca urmare, arta nu este deschisă către posibilitatea permanentă de schimbare radicală, expansiune şi inovaţie.
7. Ca urmare, arta nu este artă.

Aceste argumente par atrăgătoare, dar prefigurează o ambiguitate foarte dubioasă. Când Neo-Wittgensteinianism-ul susţine că arta nu poate fi definită, se referă în fapt la încercarea de a elabora condiţii necesare şi suficiente pentru ceea ce este considerat o operă de artă; dar pentru a demonstra că acest lucru este imposibil, face referire la *practicarea* artei, exact conceptul despre care susţine că trebuie să fie deschis către posibilitatea permanentă de expansiune. Astfel, Neo-Wittgensteinianism-ul argumentează că, în fapt, conceptul închis de *operă de artă* este incompatibil cu conceptul deschis de *practicare* a artei. Dar aici, nivelurile generalităţii dintre cele două concepte artistice („artă" ca operă de artă; „artă" ca practicare a artei), deşi apropiate, nu sunt identice. De ce trebuie ca un concept artistic aparent închis precum cel din primul sens (operă de artă) să fie incompatibil cu bine cunoscutul concept artistic deschis din cel de-al doilea sens (practica)? Neo-Wittgensteinian nu spune niciodată de ce, şi nici nu este evident. Mai mult, incapacitatea de a menţine cele două concepte artistice separate arată că ar putea exista o greşeală de argumentare.

Concluzia argumentării (pasul 7) susţine că arta nu este artă. Dar „artă" aici nu este utilizat univoc, fiind o adevărată contradicţie aici şi nefiind demonstrată nici o incompatibilitate reală. În cea de-a treia premisă, când spunem că ceva este artă, doar dacă este deschis către posibilitatea permanentă de schimbare radicală, expansiune şi inovaţie, ne referim la *practicarea artei*. Evident, nu are sens să spui despre o operă de artă individuală că este deschisă către posibilitatea permanentă de schimbare radicală, expansiune şi inovaţie; opera de artă este ceea ce este.

Însă, în premisa nr.5, când presupunem că *arta* poate fi definită, ne referim la operele de artă ; în cele din urmă, dezbaterea are în vedere faptul dacă conceptul de *operă de artă* poate fi esenţialmente definit – aceasta este acuzaţia pe care Neo-Wittgensteinianism-ul o aduce predecesorilor săi. Totuşi, dacă apicăm aceste clarificări de-a lungul argumentului, atunci este evident că nu există o adevarată contradicţie formală în pasul 7. Nu există nici o contradicţie în a spune că opera de artă nu este practicarea artei – nici faptul că conceptul de artă nu este conceptul practicării artei. Condiţiile ce diferenţiază operele de artă de cele de nonartă pot varia substanţial odată cu condiţiile ce diferenţiază practicile artistice de alte practici (ca religia şi ştiinţa). Pe deasupra, nu avem un motiv pentru a

crede că, conceptul unei practici poate fi deschis în timp ce conceptul de obiecte aşa zise practici (în acest caz, opere de artă) este închis.

De ce îşi imaginează Neo-Wittgensteinianism-ul că aici există o adevărată tensiune logică ? Să stabilim mai întai faptul că practica artei este deschisă permanent posibilităţii unei schimbări radicale, expansiune şi inovaţie. Ce are aceasta de-a face cu condiţiile impuse de statutul operei de artă ? Are sens a vorbi despre permanenta posibilitate de expansiune numai referitor la practica artei ; practic, este total greşit să spunem despre operele de artă încheiate că ar trebui literal deschise unei permanente posibilităţi de schimbare şi inovaţie ; dacă acesta ar fi cazul, puţine opere de artă ar fi într-adevăr finalizate. A afirma că operele de artă trebuiesc deschise shimbărilor radicale este pur şi simplu o eroare (posibil poate doar în cazul operelor de artă de mediu). Drept urmare, conceptul de argument deschis esuează, mai exact, datorită echivocităţii cu care tratează conceptele relevante cu privire la artă, şi doatorită faptului că neglijează iniţierea oricărei conexiuni logice dintre definiţiile de artă, pe de-o parte, şi conceptul de practică a artei, pe de altă parte.

Aceasta refutare poate lăsa în urmă câţiva neîncrezători. Aceştia pot fi bântuiţi de suspiciunea reziduală că, eventual, dacă « abandonam » condiţiile necesare si suficiente ale operelor de artă, am putea realmente stipula limitări în anumite practici ale artiştilor – anumite experimente şi inovaţii pe care aceştia le-ar putea introduce în practică. Aici, Neo-Wittgensteinianism-ul conturează aceea frica eternă care spune că, prin a defini arta, filosofii încearcă (impropriu spus) să legisleze ceea ce artiştii pot face.

Dar nu există nici un motiv, în principiu, pentru a presupune acest lucru. Faptul că operele de artă ar putea să posede caracteristici definitorii, nu exclude, în mod logic, inventarea unor noi lucrări care să reprezinte condiţiile relevante în moduri inovatoare, neaşteptate şi imprevizibile. O definiţie adecvată a ştiinţei nu ar exclude cercetarea inovatoare, neaşteptată şi imprevizibilă. Aşadar, este fals să interpretăm premisa nr.4 ca referinţă la operele de artă.

Bineînţeles, dacă o definiţie a artei se opune experimentelor artistice, este o problemă. Dar această problemă este în mod special a definiţiei în cauză, nu a ideei de a defini artă în sine. Nu există nici un motiv pentru a ne imagina că, în principiu, a defini arta este neapărat un obstacol în calea inovaţiei artistice. Un motiv pentru a crede că acest lucru este adevărat, este faptul că, numeroasele definiţiile existente ale artei nu propun bariere conceptuale în desfăşurarea experimentului artistic. De exemplu, în secţiunea următoare, vom studia, într-o oarecare măsura, Teoria Instituţională a Artei. Această teorie reuşeşte să explice foarte bine de ce ready-made-urile sunt obiecte de artă. Definiţia este formulată din punct de vedere al condiţiilor necesare care au în comun faptul că sunt suficiente. Însă, este evident că din moment ce orice teorie înfăţişează ready-made-urile ca artă este compatibilă cu artiştii care prezintă orice lucrare ca fiind o operă de artă, de vreme ce orice fel de obiect poate fi transformat într-un ready-made.

Ready-made-urile, asemenea *Fântânii* lui Duchamp şi "sunetelor găsite" din lucrarea *4 '33 "* a lui Cage, sunt imperceptibile faţa de corespondentele reale. Dacă o definiţie a artei poate fi încadrată pentru a răspunde unor astfel de lucrări greu de desluşit, atunci, în mod clar, va permite ca orice obiect să fie transformat într-o operă de artă în condiţii corespunzătoare şi pentru un motiv bun. Însă, dacă o difiniţie esenţială a artei poate permite ca *orice lucru* să fie considerat drept obiect de artă (nu *este* artă, dar *poate* fi

artă), atunci, numai posesia condiţiilor necesare şi suficiente a unei astfel de teorii nu restricţionează în nici un fel domeniul de activitate artistică.

Din moment ce nu există nici un fel de lucru pe care ceva asemănător Teoriei Instituţionale a Artei, o definiţie esenţială a artei, îl poate prevesti, este un contraexemplu afirmaţiei (premisa nr.4) Neo-Wittgensteinianism-ului că definiţiile de artă sunt în principiu incompatibile cu bine cunoscuta deschidere a practicii de artă către schimbările radicale, inovaţie şi noutate. Acest lucru nu susţine faptul că Teoria Instituţională a Artei este adevărată, ci ilustrează numai faptul că definiţia esenţială a ceea ce este a fi o opera de artă poate fi încadrată în termeni de condiţii necesare şi suficiente fără a constrânge gama creaţiilor şi inovaţiilor, şi fără a legifera ce fel de lucruri ar putea sau nu produce artiştii.

Totuşi, s-ar putea argumenta ca răspuns faptul că aceste condiţii necesare şi suficiente au nevoie de *anumite* limite în definirea a ceea ce poate fi o operă de artă, chiar şi în cazul în care nici un fel de limite nu sunt impuse pentru *felul* de obiect care poate reprezenta o operă de artă. În caz contrar, aceste condiţii nu ar mai fi necesare şi suficiente. Este necesar să precizăm mai multe puncte aici. În primul rând, condiţiile necesare şi suficiente nu sunt incompatibile cu o imensa libertate de extindere şi inovaţie - la fel de mult, după cum vom vedea în curând, aşa cum oricine ar vrea să afle.

În al doilea rând, deşi conceptul de artă (în sensul de practică) poate fi deschis, nu este larg deschis – nu orice poate fi de artă, în orice moment, pentru orice motiv. Cu toate aceste, chiar dacă suntem de acord că practica artei este deschisă schimbării şi expansiunii, schimbările şi expansiunea relevantă trebuie să fie legate de ceea ce le precede, altfel acestea nu ar fi schimbările şi expansiunea *practicii*. Aceasta, schimbările, expansiunea şi inovaţiile pe care le avem în vedere nu pot fi total *non sequiturs*.

Astfel, putem argumenta că singura expansiune a practicii de artă pe care o definiţie esenţială, cum ar fi Teoria Instituţională şi alte teorii comparabile, împreună, sunt considerate "inovaţii" ale varietăţii *non sequitur*. Dar acest lucru nu este o problemă, deoarece angajamentul unor astfel de teorii de a propunere că orice fel de lucru poate fi operă de artă pentru un motiv bun, este la fel de liberal şi deschis cum l-ar dori oricine. Acest lucru nu compromite în nici un fel legitimitatea creativă a artiştilor, din moment ce permite acestora să prezinte orice fel de lucruri ca opere de artă, de la pisoare, suporturi de sticle, aer parizian, la capre angora cu cauciucuri în jurul pântecelor, blocuri de untură, şi secţiuni de rechini plutitoare în formaldehidă. Cât de mult mai deschisă ne-am putea dori să fie practica artistică? Cine ar vrea să denumească ca opera de arta orice lucru pentru un motiv greşit?

Fără îndoială, abordarea asemănării de famile primeşte un real impuls atunci când o asociem argumentului conceptului deschis. Unde argumentul conceptului deschis devine convingător, acesta subminează pretenţiile abordării definitorii a problemei de identificare a artei, trimiţându-ne, prin urmare, în căutarea unei alternative a modului în care clasificăm arta, cum ar fi, cea mai eminentă abordare, metoda asemănării de familie.

Dar, aşa cum am văzut, argumentul conceptului deschis apare, în cele din urmă, inegal misiunii sale. Cu toate acestea, metoda asemănării de familie nu rămâne fără de apărare. Aceasta poate fi în continuare argumentată, având multe virtuţii proprii pentru a se susţine, mai ales faptul că reuşeşte să explice într-un mod adecvat cum discernem între artă şi non artă. Însă chiar reuşeşte de fapt ?

Potrivit abordării asemănării de familie, modul în care identificăm operele de artă – procedeul prin care sortăm arta de non artă - este prin a căuta asemănările dintre lucrările deja considerate a fi opere de artă şi noi candidaţi. În mod ideal, procesul începe prin stabilirea a unui număr flexibil de opere de artă paradigmatice - lucrări pe care cu toţii le considerăm, neîndoielnic, opere de artă. Pe baza acestor, vom decide apoi statutul de artă a noilor lucrări. Prin urmare, vom avea în orice moment în posesie un numar de lucrări ce cuprind paradigme si descendenţi recunoscuţi ale acestor paradigme. Dacă în prezent suntem nedumeriţi cu privire la statutul unei noi opere, suntem instruiţi să privim mulţimea de lucrări deja adjudecate ca opere de artă, şi, să vedem dacă noile lucrări în cauză comportă asemănări apreciabile cu elemente din ansamblul nostru existent, recunoscute ca opere de artă.

Poate că noua lucrare este similară cu *Tristam Shandy* în ceea ce priveşte posesia unei structuri narative eliptice, asemănătoare cu *Oedipus Rex* prin capacitatea sa de a stârni milă şi teamă, şi aminteşte de *Simfonia a IX-a* a lui Beethoven în sublimitate. Odată cu acumularea acestor corespondenţe, vom hotărî să clasificăm noua lucrare ca operă de artă, deşi nu există un număr stabilit de criterii care să determine cât de multe corespondenţe sunt necesare aici. Mai degrabă, vom reflectăm asupra asemanarilor şi vom realiza o judecată a tuturor lucrurilor implicate.

Însă există o foarte mare problemă cu această poveste. Problema este că noţiunea de similitudine pe care metoda asemănării de familie se bazează este nesatisfăcătoare, aceasta fiind un truism de logică prin care orice lucru se aseamănă cu oricare altul într-o oarecare măsură. De exemplu, artişti şi asteroizii se aseamănă în măsura în care sunt obiecte fizice. De asemenea, un carburator extraterestru dintr-o altă galaxie va fi asemănător *Porţii Iadului* a lui Rodin, cel puţin în ceea ce priveşte materialul din care este realizat obiectul, precum şi, probabil, într-o serie de alte puncte de vedere, de asemenea.

Astfel, orice candidat, va fi asemănător paradigmelor în unele puncte de vedere, şi, dacă vom lua în considerare descendenţii consacraţi ai acestor paradigme, numărul de asemănări dintre *orice* şi de alte elemente deja recunoscute ca opere de artă vor fi compuse exponenţial. În consecinţă, aplicând astăzi metoda asemănării de familie, vom fi în măsură să declarăm că fiecare lucru este artă până mâine, dacă nu chiar mai devreme. Dar în mod clar, acest lucru este prea aleatoriu pentru o "metoda" de clasificare a artei.

În cazul în care cineva are îndoieli în privinţa acestei concluzii, trebuie să ia argumentul pe etape. Începem cu o largă şi diversificată gamă de cazuri de paradigme, fiecare dintre acestea deţinând mai multe proprietăţi. De la aceasta putem genera o a doua generaţie de descendenţi, care, de asemenea, vor dispune de un număr mare de proprietăţi, corespunzător proprietăţilor primei generaţii, dar un numar egal sau mai mare prin care se diferenţiază. Astfel, vom avea un număr şi mai mare de proprietăţi cu care să analogăm cea de-a treia generaţie de descendenţi. Si apoi, pe a patra, a cincea, a şasea ... un număr x de generaţii care rezultă într-un număr indefinit de mare de proprietăţi. Este de neimaginat, în principiu, să existe un obiect în univers care să nu poată fi încorporat, în final, acestei evoluţii. Dar, apoi, orice este artă în funcţie de metoda asemănării de familie, iar aceasta pare prea cuprinzătoare pentru orice metodă de clasificare.

Dar, aţi putea spune, stai un pic. Pe parcursul acestei cărţi am considerat ready-made-urile şi obiecte găsite, inclusiv sunete, drept opere de artă. Poate că acest lucru nu este cu adevărat o problemă în ceea ce priveşte procedeul clasificării pentru a se ajunge la

concluzia că totul poate fi artă. Nu este aceasta doar o consecinţă a faptului de a lua ready-made-urile şi obiectele găsite în serios?

Nu chiar. Pentru a fi de acord cu faptul că ready-made-urile *pot* fi de artă trebuie sa acceptăm şi principiul că orice *fel* de lucru ar putea fi o opera de arta, dar nu şi că totul este o operă de artă. Metoda asemănării de familia presupune că totul este o opera de artă. Şi că este cu mult prea ecumenic.

În al doilea rând, să convenim că lucrarea lui Duchamp, *In Advance of a Broken Arm* – o lopată pentru dezăpezit obişnuită, produsă în fabrică – este o operă de artă. Este o operă de artă deoarece, printre altele, posedă proprietatea estetică de a fi umoristică – sugerează ce s-ar putea întâmpla (ferească Dumnezeu) atunci când foloseşti o lopată pentru dezăpezit. *In Advance of a Broken Arm* este o operă de artă din motive întemeiate. Dar dacă este utilizată metoda asemănării de familie, atunci, este de la sine înţeles că, nu doar *In Advance of a Broken Arm* este o operă de artă, ci orice altă lopată pentru dezăpezit, din moment ce i-ar semăna acesteia într-un milion de feluri. Cu siguranţă acesta este un motiv greşit pentru care am considera orice lopată pentru dezăpezit o operă de artă. Nu este motivul pentru care acceptăm *In Advance of a Broken Arm* ca fiind artă; dar ne-ar furniza temeiul pentru care am considera orice ca fiind artă, bazându-ne pe modelul asemănării de familie. Astfel, abordarea asemănării de familie ne aduce la "conceptul mult prea deschis" al artei.

De una singură, o asemănarea nespecificată, implică o relaţie mult prea generală pentru a putea fi folosită în selectarea operelor de artă, atâta timp cât orice se aseamănă cu orice într-un fel sau altul. Cu toata acestea, s-ar putea crede că există o modalitate simplă de a ajusta metoda asemănarii de familie: a cere ca similitudinile dintre candidaţi şi paradigme (şi descendenţii recunoscuţi ale acestora) să fie de un anumit fel. Materialitatea obictului este, spre exemplu, respinsă ca asemănare relevantă pentru statutul de artă. Dar, a vorbi despre felurile necesare de asemănare, înseamnă, desigur, a reveni la ideea condiţiilor necesare pentru statutul de artă, tocmai ceea ce metoda asemănării de familie încearcă să evite. Reluarea discuţiei despre condiţii necesare este inconsistentă cu punctul de vedere al acestei abordări.

Există, probabil, o altă cale de a prevenii acest efect de « orice -poate -fi -artă ». În loc de a cere candidaţilor să posede anumite propreităţi, să întocmim o listă a proprietătilor relevante pentru artă extrase din paradigmele noastre şi din descendenţii recunoscuţi ale acestora ; şi, dacă un candidat se aseamănă cu o operă de artă deja existentă, într-unul dintre aceste feluri, atunci este artă. Lista noastră va fi o lungă disjuncţie a propreităţilor relevante pentru artă – fie *x* are propreitatea *a* sau *b* sau *c* sau *d* şi aşa mai departe. Dacă *x* are propreitatea *a*, sau *b* sau *c,* sau *d* etcetera, atunci *x* este artă. Astfel, este evitată problema conditiilor necesare, din moment ce nici *a* nici *b* nici *c* nici *d* nu sunt condiţii necesare pentru artă.

Nici această strategie nu va salva însă metoda asemănării de familie, atâta timp cât un set de proprietăţi disjuncitv precum acesta, ne va furniza o listă de condiţii suficiente pentru statutul de artă. Iar proponentul metodei asemănării de familie se opune la fel de mult noţiunii de condiţii suficiente precum se opune noţiunii de condiţii necesare. Aşadar, a alcătuii o listă disjunctivă a propreităţilor relevante pentru artă este de asemeanea inconsistent cu punctul de vedere al abordării prin asemănarea de familie.

Modelul asemănării de familie este astfel, prins într-o dilemă: fie foloseşte conceptul de asemănare fără specificaţii, care duce la concluzia că orice este artă, fie

pentru a evita această concluzie, specifică ce fel de asemănări sunt relevante pentru statutul de artă, reintroducând astfel condiţiile necesare sau pe cele suficiente, sau pe ambele, consecinţa fiind întoarcerea la problema definirii artei. Adică, abordarea asemănării de familie, fie susţine că orice este artă, ceea ce înseamnă a renunţa cu totul la ideea de a diferenţia arta de non-arta, sau, dacă sunt adaugate condiţiile pentru a evita alternativa, atunci abordarea nu mai este cea a asemănării de familie, ci un soi de abordare definiţonală în care condiţiile guvernează. Oricum ar fi, abordarea asemănării de familie eşuează în a-şi îndeplinii obiectivul.

Când Neo-Wittgensteinienii au apărut pentru prima dată în anii 1950, au părut filosofilor ca fiind foarte convingătoari. O adevărată rezolvare a încercărilor de a definii arta. Cu toate acestea, în timp, au început să apară fisuri în armura Neo-Wittgensteinienilor, pe măsură ce erau puse întrebări referitoare atât la argumentul conceptului deschis cât şi la metoda asemănării de familie. Treptat, a reapărut încrederea în proiectul definirii artei, ca apoi, în anii 1970 şi 1980, să fie din nou în plin avânt. În următoarea sectiune vom discuta doua dintre cele mai influente definiţii ale artei din acea perioadă: Teoria Instituţională a Artei, la care deja am făcut referire, şi Definiţia Istorică a Artei.

## Partea a II-a
## Două definiţii contemporane ale artei

Teoria Instituţională a Artei

Există un numar mare de versiuni ale Teorii Instituţionale a Artei. Cea pe care am ales să o analizăm îndeaproape este teoria lui George Dickie de la începutul anilor ‘70. Odată cu Dickie, această teorie a dezvoltat o poziţie mult mai complexă, denumită Teoria Lumii Artistice (*Theory of the Art Circle*), fiind una dintre cele mai cunoscute şi discutate versiuni ale Teoriei Instituţionale a Artei. Această teorie ilustrează cu succes, cum, interesul actual în definirea artei a crescut odată cu consideraţiile defective ale Neo-Wittgensteinism-ului.

Teoreticienii instituţionalişti, asemenea lui Dickie, au fost impresionaţi de un anumit criticism al metodei asemănării de familie, care, deşi în relaţie cu obiecţiile citate mai sus, a avut o inflexiune uşor diferită. Sugerată de către Maurice Mandelbaum, obiecţia examinează îndeaproape metafora centrală a Neo-Wittgensteinism-ului – asemănarea de familie –găsind-o incompletă.

Neo-Wittgensteinism-ul vorbeşte despre asemănări de familie: comparăm noi candidaţi la statut de artă cu paradigme recunoscute anterior şi descendenţii lor consacraţi, şi căutăm să vedem dacă se aseamănă sau nu predecesorii lor. Dar în ceea ce priveşte reflecţia, ar trebui să fie evident că noţiunea de asemănare de *familie* este foarte deplasată aici. Adevărate asemănări de familie – să spunem, similitudinea dintre părul dumneavoastră şi al bunicii dumneavoastre - nu sunt *simple* asemanari, simple corelaţii de trăsături. Chiar dacă ochii mei au exact aceeaşi culoare ca cea a ochilor lui Gregory Peck, aceasta nu defineşte o asemănare de *familie* cu Gregory Peck pentru simplu motiv

că, indiferent cât de mari sunt similitudinile între ochii mei şi ai lui Peck, noi nu suntem membri ai aceleiaşi familii - nu suntem membri ai aceluiaşi sistem genetic.

Pentru ca aceste asemănări să fie veritabile asemănări de *familie* trebuie să existe un mecanism de bază - cum ar fi moştenirea genetică. Pentru ca o similitudine să fie o asemănare de familie, trebuie să fi fost *generată* în mod adecvat. Dacă Bill Clinton seamănă cu un ursuleţ de pluş în anumite privinţe, aceasta nu constituie o asemănare de familie, din moment ce am presupus că Bill Clinton şi ursuleţul de pluş nu fac parte din acelaşi sistem genetic. Deşi pot arăta la fel, asemănare nu este una de familie.

Ar fi înt-adevăr diferit în cazul în care Neo-Wittgensteinism-ul ar vorbi despre asemănări de familie necorespunzătoare ? Da. Un motiv important este acela că, odată ce am realizat că nu vorbim despre asemănări de familie, ci doar despre simple asemănări, atunci, după cum am văzut în secţiunea precedentă, aşa-numita metodă va avea efectul "se poate orice". Dar, în cazul în care asemănările sunt denumite asemănări de familie, această consecinţă este mascată pentru motivul că, veritabilele asemănări de familie sunt foarte selective, deoarece acestea presupun, în plus faţă de similitudini, un mecanism care stă la baza acestora. Asemănările de familie sunt guvernate de condiţii, de vreme ce, în scopul de a fi o asemănare de *familie*, similitudinile trebuiesc obţinute între oameni care îndeplinesc condiţia necesară de a face parte din acelaşi sistem de gene.

Astfel, fie Neo-Wittgensteinism-ul vorbeşte într-adevăr despre asemănări de familie, caz în care presupune condiţiile necesare pentru statutul de arta, fie vorbeşte despre o simplă asemănare, caz în care abordarea sa nu a fost destul de selectivă, deoarece totul seamănă cu orice altceva în unele sensuri. Până în prezent, acesta este doar un alt mod de a apela la unele dintre obiecţiile aduse Neo-Wittgensteinianism-ului. Cu toate acestea, această abordare a problemei este sugestivă în măsura în care varianta anterioară nu a funcţionat.

Acest mod de a prezenta problema indică o posibilă soluţie a modalităţii prin care identificăm arta. Neo-Wittgensteinism-ul ne recomandă să *căutăm* asemănările de familie, însă greşeşte, deoarece asemanarile de familie nu pot fi determinate prin simpla căutare. Asemănările de familie depind, de asemenea, şi de ceva pe care nu le putem vedea - moştenirea genetică. Cum se ajunga la aceste asemănări – prin geneza acestora - este crucial să denumim o oarecare asemănare, asemănare de familie. Aceasta este ceea ce Neo-Wittgensteinism-ul a ignorat, dar, în acelaşi timp, oferind un indiciu pentru modul în care trebuie să identificăm operele de artă, şi anume faptul că geneza unui candidat este de o importanţă crucială pentru statutul artei sale.

Noi nu clasificăm oamenii în calitate de membri ai aceleiaşi familii în funcţie de aspectul lor. Doi oameni pot prezenta sau manifestă aceleaşi proprietăţi, dar, în această privinţă nu spunem că fac parte din aceeaşi familie. O spunem doar atunci când aceştia au legături genetice. Vom numi doi oameni fraţi doar în cazul în care aceştia sunt legaţi genetic, indiferent de aseamănări. Proprietăţile non-manifest - proprietăţi genetice - sunt cele care realizează legăturile între membrii de familie ; nu sunt asemănări pe care Neo-Wittgensteinism-ului le descrie ca fiind uşor perceptibile (cu ajutorul văzului şi auzului). Acest statut al artei ar putea, de asemenea, să se bazeze pe anumite proprietăţi non-manifest sau neafişate ale candidatului ; acestea fiind un indiciu că teoreticienii instituţionalişti s-au interesat în critica lui Mandelbaum asupra abuzului noţiunii de asemănare de familie a Neo-Wittgensteinism-ului.

Desigur, operele de artă nu sunt produsul unei gene. Ele au o origine socială, nu biologică. Acestea sunt generate într-un context social în care activităţile artistului şi ale publicul sunt coordonate de anumite norme sociale care stau la bază. Fiind o operă de artă reprezintă o funcţie a unor anumite relaţii sociale. Aceste relaţii nu sunt ceva pe care opera de artă le afişează ; ele nu pot fi detectate numai din privire, sunt relaţii sociale non-manifest, neexpuse. Astfel, Teoria Instituţională sugerează că, dacă putem izola acele caracteristici de contextul social al practicii, în virtutea căruia un candidat la statutul de artă este considerat o operă de artă, vom putea diferenţia astfel arta de non-artă.

Neo-Wittgensteinianism întâlneşte o problemă în felul în care tratează ready-made-urile şi obiectele găsite. Dacă *In Advance of a Broken Arm* este o operă de artă, atunci, o lopata de zapada, inclusiv a ta şi a mea, ar trebui să fie, de asemenea, o operă de artă. Dacă am apelăm, pur şi simplu, la caracteristicile perceptibile ale lopeţii în cauză, toate acestea ar trebui considerate operă de artă, din moment ce acestea sunt, din punct de vedere perceptual, insesizabile. Mai mult decât atât, acest tip de problemă l-am putea întâlni în cazul oricărui tip de obiect, din moment ce, orice obiect ar putea fi un obiect găsit. Dar acest rezultat este confuz. *In Advance of a Broken Arm* este considerat artă, dar lopata mea de zăpadă nu, în ciuda faptului că arată exact la fel cu cea a lui Duchamp. Care este diferenţa? Teoreticianul apelează aici la anumite nonmanifeste, proprietăţi relationale pe care lucrarea *In Advance of a Broken Arm* le posedă, iar lopata mea de zăpadă nu, şi anume, poziţia sa într-un anumit set de practici sociale coordonate – mai exact, amplasarea intr-un anumit context social.

Teoreticienii acestui fenomen numesc practica socială relevantă, “lumea artistică”. Această lume artistică, susţin ei, este o instituţie socială, ca şi religia, bazată pe reguli şi proceduri. Candidaţii la această lume sunt opere de artă, deoarece se supun regulilor şi procedurilor pertinente ale acesteia. Cu alte cuvinte, o operă de artă este generată de regulile şi procedurile necesare. Aceste reguli sociale reprezintă factorii de bază ai lucrări de artă (sunt analogi mecanismelor genetice ale asemănării de *familie*). Relaţia dintre opera de artă şi aceste reguli nu reprezintă o proprietate manifestată a operei de artă – nu o putem percepe concentrându-ne pe obiect ; este o funcţie a contextului social în care opera de artă este introdusă.

Ce sunt aceste reguli şi proceduri ? Conform Teoriei Instituţionale a Artei :

> x reprezintă un obiect de artă în sensul în care numai x (1) este un arefact (2) asupra caruia cineva intervine în numele unei instituţii (lumea artistică), oferindu-i statutul de candidat recunoscut

Această teorie cuprinde doua condiţii necesare, suficiente împreună. Teoria Instituţională a Artei este dezvoltată ca o definiţie comprehensivă a tuturor artelor. Cum este indicat în ultima secţiune, această teorie permite ca orice obiect să fie operă de artă, atâta timp cât respectă procedura convenită. Nu împiedică nici un tip de experiment artistic imaginabil, fiind în consecinţă, opusă argumentului de concept deschis (conform căruia, o definiţie esenţială este incompatibilă unei inovaţii artistice). Cu toate acestea, deşi ea permite în principiu oricărui obiect să fie operă de artă, nu greşeşte - în felul în care o face metoda asemănării de familie - de a propune o procedură pentru identificarea artei care presupune faptul că totul este acum artă.

Potrivit Teoriei Instituţionale, o operă de artă trebuie să fie un artefact. Aici termenul de "artefact" trebuie înţeles la modul general. Pentru a fi un artefact, candidatul trebuie oarecum să fie un produs al muncii umane, cu toate că munca în sine poate fi minimală. Ceva ar putea fi artefact deoarece a fost creat din materie brută de către un om. Dar, în acelaşi timp, din punctul de vedere al teoreticienilor, acest obiect poate deveni un artefact numai pentru faptul că cineva l-a încadrat sau l-a indexat ; un ready-made este un artefact daca cineva îl expune, sau numai daca cineva îl arată drept obiect de artă, cum a făcut Duchamp odată, cu Clădirea Woolworth din Manhattan. Un performance poate fi artefact în acest sens, din moment ce e produs de lucrul omului. In plus, condiţia artefactului are în vedere şi faptul că lucrarea în cauză trebuie să fie accesibilă publicului.

Mulţi teoreticieni de artă ar fi de acord cu faptul că, o condiţie necesară la statutul de artă este aceea că, candidatul trebuie să reprezinte un artefact în sensul larg al cuvântului. Aceasta susţine că, ceva este o operă de artă numai în cazul în care a avut statutul de candidat la apreciere oferit de cineva în numele unei instituţii a lumii artistice. Aceste etape reprezintă aici o procedură, motiv pentru care Teoriile Instituţionale ale artei sunt denumite teorii procedurale. Teoriile procedurale ale artei sunt în contrast cu teoriile funcţionale, deoarece teoriile procedurale adjudecă un candidat la statutul de artă în conformitate cu anumite reguli, şi nu în termeni de rezultatele sau funcţiile sale (asemenea experienţei estetice).

Dar ce este această procedură ciudată – acoradrea statutului candidatului la apreciere ? Modelul acestei proceduri este ceva de genul unui episcop care conferă ordine sfinte unui preot, sau o universitate care acordă statutul de licenţiat unui absolvent. Asemenea unui cuplu care dobândeşte statutul de « căsătoriţi » atunci când ofiţerul stării civile îi declară soţ şi soţie, aşa şi un artefact devine operă de artă când cineva, în numele lumii artistice, îi conferă statutul de candidat la apreciere.

Cu toate acestea, cine sunt cei care conferă acest statut artefacturilor? În marea majoritate a cazurilor, aceştia sunt artişti. Ei conferă acest statut de candidat la apreciere artefacturilor creându-le şi apoi afişându-le oamenilor pentru ca aceştia să participe la aprecierea lor. În general, exerciţiul de înţelegere a artefacturilor exercitat de către artist iniţial, si apoi de audienţa, este mai mult sau mai puţin complementar.

Acesta este cazul cel mai comun. Cu toate acestea, ocazional, persoana care conferă statutul relevant obiectului poate fi alta decât creatorul lucrării. Un curator poate expune un instrument tribal (de exemplu, un cârlig de pescuit ce aparţine unui eschimos) pentru statutul de candidat la apreciere, datorită proprietăţilor sale estetice, transformând-ul astfel într-o operă de artă. Însă, în general, artistul este cel care conferă statutul de candidat operelor sale, expunând-uşi lucrările sau selectând obiecte găsite şi afişându-le publicului.

Este important să notăm faptul că artistul nu este cel care conferă statutul de operă de artă arefacturilor sale. Statutul pe care artistul il conferă este acela de candidat la apreciere. În acelaşi timp, a prezenta ceva nu garantează faptul că va fi într-adevar apreciat de oricine. Artefacul este pur şi simplu nominalizat la apreciere. Dar asemenea unui candidat la titlul de Vice-Preşedinte care a fost

corect nominalizat şi totuşi riscă să piardă alegerile, un artefact poate fi nominalizat la apreciere pentru ca mai apoi să nu fie apreciat.

Interacţiunea socială de bază pe care Teoria Instituţională o descrie este una destul de populară. Un artist realizează o lucrare şi o prezintă apoi spectatorilor pentru a o aprecia şi înţelege; decizia dacă lucrarea este sau nu o operă de artă depinde de aprecierile publicului. Teoreticienii instituţionali descriu această interacţiune familiară în termeni neobişnuiţi - ca "conferirea statutului" şi "candidat pentru apreciere" - pentru a ne atrage atenţia la modul în care această tranzacţie obişnuită este reglementată de norme şi roluri sociale. La fel cum există un cadru - un context social care stă la baza normelor şi rolurilor – cu care ne coformăm atunci când cumpărăm un ziar, există, de asemenea, un cadru - o reţea de relaţii instituţionale – activ care o face posibilă producţia şi consum de opere de artă.

În cazurile standard, artistul este cel care conferă statutul de candidat la apreciere artefact-ului, deşi, aşa cum am menţionat, uneori, altele persoane pot funcţiona în acest rol sau capacitate. Un curator, un critic, sau un distribuitor pot desemna un obiect la rolul de condidat la apreciere. Un critic, de exemplu, poate recomanda, în scopul aprecierii, aquarelele unui anume cimpanzeu ca ceva interesant de văzut, datorită proprietăţilor sale estetice. În acest caz, criticul, şi nu cimpanzeul, este cel care conferă statutul lucrării. Recent, istoricul de artă Mia Fineman a recomandat picturile unor elefanţi. Dar acesta este un caz excepţional. In principiu, artistul este cel care conferă statutul artefactelor în numele lumii artistice.

Dar ce înseamnă să conferi statut *în numele lumii artistice* ? De ce artistul şi criticul de artă sunt împuterniciţi să ia hotărâri în numele lumii artistice, iar cimpanzeul şi elefantul nu ? Care este natura autorităţii acestora ? Este asemenea autorităţii unui profesor de filosofie care, pe baza cunoştinţelor sale, poate sfătui elevul dacă eseul acestuia adresează sau nu o problemă filosofică.

Analog, persoanele care joacă rolul de a conferi statutul în numele lumii artistice, fac aceasta în virtutea cunoştinţelor, înţelegerii şi experienţei în ceea ce priveşte lumea artistică. Artiştii şi curatorii au baza necesară de cunoştinţe şi experienţă dobândită de-a lungul studiilor şi practicii. Artiştii creează şi propun candidaţi la apreciere în măsura în care aceşti *cunosc şi înteleg* lumea artistică. Prin urmare, cunoştinţa si experienţa lor este cea care le oferă un anume statut *în numele lumii artistice*.

Artistul Duchamp, în virtutea cunoştinţelor, înţelegerii şi experienţei sale, a avut autoritatea de a conferii statutul de candidat la apreciere pisoarului pe care l-a intitulat *Fântână*. Pe de altă parte, un instalator citind recenzia Fântânii, nu s-a putut prezenta ziua următoare la galerie cu propriile sale instalaţii de toaletă. De ce nu ? Pentru că acesta nu este împuternicit să acţioneze în numele lumii artistice. Este acesta pur elitism? Nu. Deoarece instalatorul nu cunoaşte nimic despre domeniul artei; el nu prezintă acele instalaţii de toaletă cunoscând teoria şi istoria artei, spre deosebire de Duchamp. Similar este cazul criticului şi nu al cimpanzeului, din moment ce criticul cunoaşte înţelesurile artistice şi proprietăţile estetice ale formei, spre deosebire de cimpanzeu.

Cunoştinţele şi întelesurile artei – isoria acesteia, teoriile dominante si practicile – sunt cele care conferă unei persoane puterea de a acţiona în numele lumii artistice. Teoria Instituţională susţine nu mai mult decât ceea ce noi toţi recunoaştem despre practici sociale ale artei; pentru ca persoanele cu autoritatea de a prezenta artefacte să fie oameni care ştiu ceva despre ceea ce fac - să cunoască câte ceva despre artă, despre cum funcţionează, despre istoria sa, despre statutul actual al practicii, şi aşa mai departe.

Dacă un copil de doi ani care nu ştie nimic despre şah întâlneşte doi adulţi care joacă acest joc şi mută pionul unuia dintre jucători într-o poziţie în care regele adversarului s-ar afla în şah mat, nu spunem că acest copil l-a adus într-o poziţie de şah mat pe adversar, nu doar pentru că acest copil nu era unul dintre jucători, dar, mai important decât atât, pentru că acest copil nu ştia ce face. Nu are niciun fel de cunoaştere a regulilor, a strategiilor ori a mizei şahului. În mod asemănător şi pentru aceleaşi motive, un instalator care doar îl imită pe Duchamp fără să înţeleagă aceasta nu conferă un statut în numele lumii artei atunci când dezveleşte *Fântâna: Urmarea*.

Teoria Instituţională a Artei este deseori criticată ca fiind anti-democratică. Dar aceasta este cu totul nedrept. Democraţia nu presupune ca toţi să fie împuterniciţi să facă orice – nu oricine poate intra într-un spital şi duce la bun sfârşit o operaţie pe creier. Similar, nu oricine poate acţiona în numele lumii artistice. Pe de altă parte, lumea artistică, conform Teoriei Instituţionale, oferă o oportunitate egală din moment ce oricine, în principiu, poate deveni agent al lumii artistice obţinând învăţătura, înţelegerea şi experienţa relevantă.

Din acest motiv, lumea artistică – cum este prezentată de Teoria Instituţională – nu este elitistă sau anti-democratică. Oricine poate acţiona în numele ei dacă deţine cunoştinţele necesare. Acest lucru este uşor de făcut în culturile moderne. Nunecesită enorm de multe cunoştinţe, iar acestea pot fi acumulate individual ; nu necesită o şcoală de artă, cu toate că aceasta facilitează în mod evident învăţătura. Lumea artistică nu este dictatorială dat fiind că agenţii acesteia doar nominalizează candidaţii la apreciere – de exemplu, aprecierile în domeniul designului. Rămâne posibilitatea ca nimeni să nu găsească candidatul potrivit. Astfel, Teoria Instituţională a Artei permite şi o artă defectuoasă, de proporţii înspăimântătoare. În acest caz, este o teorie clasificatoare a artei, şi nu o teorie elogioasă.

Fără îndoială, nu e deloc greu ca ceva să fie considerat drept artă dacă urmăm Teoria Instituţionalistă a artei. Mulţi dintre noi ne pricepem destul de bine şi avem o înţelegere suficientă pentru a propune un obiect ca un candidat pentru evaluarea estetică. Dar acesta nu este un neajuns al teoriei, de vreme ce nu e prea dificil să creezi artă. Adevărata reuşită e să creezi o artă care chiar să fie demnă de evaluarea estetică.

Spre deosebire de Neo–Wittgensteinianism, Teoria Instituţională nu localizează criteriul de statut artistic în proprietăţile manifest ale artefactului. Determinantul esenţial al statutului artistic este geneza socială a artefactului – s-a dezvoltat bine în lumea artistică (a avut oamenii şi motivele potrivite pentru a-l prezenta) ? Din moment ce teoriile anterioare, incluzând formalismul, teoria reprezentaţională a artei, teoria expresiei, teoriile estetice ale artei, şi Neo–Wittgensteinianism-ul neglijează geneza socială a operei de artă, Teoria Instituţională a Artei îşi lărgeşte rază de acţiune în identificarea artei.

În acelaşi timp, Teoria Instituţională deţine mijloacele de excludere a candidaţilor din ordinea artistică. Dacă persoana nepotrivită, fără cunoaşterea necesară, înaintează un artefact, el nu va posedă capacitatea de a conferi statut adecvat acestuia, şi nu va desemnat ca obiect de artă. Acest lucru nu este arbitrar; în cazul în care un copil, fără cunoştinţe de istoria artei aduce o lopata de zăpadă unei galerii de artă, nu vom considera această lopată ca opera de artă. Mai mult decât atât, chiar şi în cazul în care persoana în cauză este informat corespunzător - este un artist – nu vom considera artefactul drept operă de artă în cazul în care nu prezintă motivele potrivite (ca, candidat la apreciere). Dacă un artist găteşte o pizza pentru prânz, aceasta nu este considerată operă de artă. Aşadar, deşi foarte cuprinzătoare, Teoria Instituţională a Artei nu este într-atât de liberală încât să accepte orice ca operă de artă.

Probabil cea mai mare reuşită a Teoriei Instituţionale este faptul că a alertat filosofii privitor la importanţa contextului social în determinarea statutului artistic. După cum am observat, teoriile anterioare acordau foarte puţină atenţie dimensiunii sociale a artei, concentrându-se în special pe proprietăţile interne ale obiectului de artă, ca formă semnificativă, expresiva şi proprietăţi estetice şi reprezentaţionale. Teoria Instituţională insistă pe faptul că există un aspect social al practicii artistice, bazat pe reguli şi roluri care susţin prezentarea unor lucrări şi acestor forme şi relaţii sociale cruciale statutului artistic. Cunoscând acestea, putem spune că Teoria Instituţională a avut un impact durabil asupra dezbaterii « Ce este arta ? »

Totuşi, chiar dacă avântul social general al Teoriei Instituţionale este larg apreciat, detaliile exacte ale teoriei au fost supuse cercetării atente şi criticii. S-ar putea să fie adevărat că nicio teorie a artei nu a atras atâtea comentarii ori inspirat o critică atât de insistentă precum versiunea timpurie a Teoriei Instituţionale despre care am discutat. O parte din aceste critici au fost repetate atât de des incât au devenit aproape canonice.

Prima menţiune a criticismului se refera la noţiunea că arta este o instituţie. Este indreptăţit teoreticianul instituţional să denumească arta o instituţie socială, sau este forţată utilizarea sa ? Neo-Wittgensteinism-ul s-a înşelat în invocarea asemănări de familie. Greşeşte teoreticianul instituţional susţinând că arta este o instituţie?

Gândiţi-vă la ordinare cazuri de instituţii, de exemplu, Biserica Catolică sau sistemul legal al Statelor Unite. Aceste instituţii au desemnat roluri ce cuprind datorii, responsabilităţi şi puteri. Teoria Instituţională susţine că şi arta deţine roluri similare, de exemplu, rolul de a conferi statutul candidaţilor la apreciere. Dar, rolul de a conferi statut candidaţilor, este el asemănător rolului unui episcop sau al unui ofiţer al stării civile ?

Teoreticianul Instituţional afirmă că sunt omologi, dat fiind că toţi conferă un anumit statut: episcopul conferă statutul de preot (hirotonire) unui diacon, primarul conferă statutul marital unui cuplu, iar artistul conferă statutul de candidat pentru evaluarea lucrării sale. Dar pentru a fi episcop sau primar, trebuie îndeplinite anumite criterii distincte şi care pot fi exprimate public. O persoană poate fi episcop doar dacă este catolică şi dacă a fost numită în funcţia respectivă de către autorităţile competente. Nu oricine poate hirotonisi; pentru a face aceasta, persoana cu pricina trebuie să fie un episcop şi există condiţii precise pentru a ocupa această poziţie instituţională.

Dar care sunt criteriile publice sesizabile pentru a fi putea conferi statutul de candidat pentru apreciere? Sa presupunem că, de obicei, acea persoană trebuie să fie un artist. Dar care sunt criteriile pentru a fi un artist ?Artiştii, în societatea modernă, sunt de obicei

auto-desemnaţi ; nu este un rol oficial, conform criteriilor publice. Şi ce se petrece în cazul în care cel care conferă statutul este un critic ? În America, se presupune că oricine este critic. Acest lucru este discutabil, a deţine o poziţie în publicaţie nu este o condiţie nici suficientă, nici necesară pentru a fi critic ; şi, în orice caz, cineva poate întotdeauna să se publice pe sine. A te face cunoscut pe internet este suficient pentru a fi denumit critic ?

Pe scurt, există o puternică greşeală de analogie între agenţi care se presupune că acţionează în numele lumii artistice şi agenţii instituţiilor sociale consacrate, ca Biserica Catolică sau instituţiile juridice. În scopul de a-şi îndeplini rolurile unei instituţii sociale consacrate, persoanele în cauză trebuie să îndeplinească anumite criterii formale, bine definite; în parte, asta este ceea ce înseamnă a numi aceste instituţii, instituţii consacrate. Pentru a deveni episcop se impun anumite proceduri care, ele la rândul lor necesită anumite acreditări care depind de criterii pre-stabilite. Pentru veritabilele roluri instituţionale există criterii specifice care explică agentului cum să acţineze în numele instituţiilor relevante ; există reguli pe care un agent instituţional, cum ar fi un episcop, trebuie să le îndeplinească înainte ca acesta să fie împuternicit să confere statutul, să spunem, de preot, asupra candidaţilor.

Cu toate acestea, şansele de a stabili criterii care să specifice ce trebuie să facă un candidat pentru a putea acţiona în numele lumii artistice sunt foarte mici. Nu par să existe constrăngeri semnificative pentru a deveni artist, galerist, distribuitor, producător sau critic. Oamenii pot pur şi simplu declara că aparţin uneia dintre aceste categorii. Pe de altă parte, cele mai autentice roluri instituţionale – cum ar fi cel de avocat – pretind un proces de certificare *şi*, unde rolul decurge dintr-o formă de cunoaştere, astfel încât persoana care ocupă acest rol trebuie să prezinte, la un anumit nivel de înţelegere, dacă posedă cunoştinţele necesare, acesta fiind judecat formal de către practicanţii certificaţi anterior.

Totuşi, acest lucru nu este aplicabil în ceea ce priveşte lumea artistică. Este adevărat că mulţi artişti şi critici urmează un anumit program de pregătire. Cu toate acestea, o diplomă universitară nu reprezintă o condiţie pentru a fi artist, critic, galerist, producător de filme, şi aşa mai departe. Nu există proceduri certificate, totul este neoficial. Dar dacă totul este neoficial, mai are sens să numim o instituţie drept artă? Sau teoreticianul instituţional foloseste un limbaj abuziv ?

O instituţie nu este reprezentată numai de practici inter-relaţionale. O instituţie deţine de asemenea relaţii ample de autoritate – persoane autorizate pot analiza activităţile şi direcţia de dezvoltare a instituţiei. Dar nu există criterii formale pentru a determina cine acţionează în numele lumii artistice ; nu există proceduri stabilite pentru a stabili acest lucru. Aşadar, lumea artistică nu este strict analoagă instituţiilor sociale într-un sens roguros, şi astfel, nu există un veritabil rol instituţionalizat al persoanei care conferă statutul de candidat la apreciere.

Există probleme similare în cazul noţiunii de candidat la apreciere. Pentru a fi un candidat la o funcţie publică - să spunem, preşedinte al Statelor Unite - anumite criterii trebuiesc îndeplinite: candidatul trebuie să fie de peste treizeci şi cinci de ani şi trebuie să fie nativ născut. Înainte ca cineva să poată fi nominalizat pentru această funcţie, el trebuie să îndeplinească aceste criterii. Totuşi, care sunt criteriile pentru a fi nominalizat ca, candidat la apreciere ? Instituţiile nu au criterii stricte numai în ceea ce priveşte ocuparea rolului ; există de asemenea criterii cu privire la executarea acelor roluri. Înainte ca

ofiţerul al stării civile să poată oficializa căsătoria, soţii trebuie să îndeplinească anumite cerinţe. Dar care sunt constrângerile în privinţa artefacturi-lor asupra cărora agenţii lumii artistice pot conferii statutul de apreciere ? Pare să nu existe. Dar atunci procedura poate fi cu greu considerată o porocedură instituţionalizată.

Instituţiile au reguli stricte despre cine, ce poate face. Lumea artistică nu are nimic asemănător criteriilor formale. Prin urmare, este pus sub semnul întrebării faptul daca arta este sau nu o instituţie, şi, dacă Teoria Instituţională a Artei referitoare la "conferirea statutului" şi "candidaţi la apreciere" nu sunt nimic mai mult decât metafore înşelatoare şi exagerate, demascate în ultima analiză.

Cu siguranţa criticul Teoriei Instituţionale are o opinie ; arta nu este o instituţie socială în sensul strict al cuvantului, asemenea Bisericii Catolice. Dar totuşi, cât de mult depinde de acest sens ? Să presupunem că Teoria Instituţională acceptă că arta nu este o instituţie socială în sensul struict, dar, cu toate aceste, reprezintă o practică socială. A expune o lucrare de artă implică un expeditor şi un destinatar – un expeditor care produce şi prezintă o lucrare cu o anumită înţelegere faţă de publicul de la care se aşteaptă la acelaşi primire înţelegătoare. Mai mult decât atât, ceea ce întotdeauna cuprinde înţelegere din partea creatorului / prezentator al artefact-ului şi înţelegerea complementară din partea publicului este determinat de practici sociale. Cu toate aceste amendamente, o Teorie Instituţională revizuită ar susţine că x este considerat artă în sensul clasivicativ, numai în cazul în care x (1) este un artefact (2) creat/sau prezentat cu înţelegere de către un agent, unui public pregătit să înţeleagă în mod corespunzător

Desigur, acest lucru nu este suficient din moment ce ar fi aplicat multor obiecte ce nu pot fi considerate artă. Cu siguranţa, a doua condiţie a Teoriei Instituţionale va trebui să afirme că : x este creat/sau prezentat cu înţelegere artistică de către un agent publicului pregătit să înţeleagă din punc de vedere artistic. Dar aici întâlnim două probleme pe care criticii de artă le-au dezvoltat, în mod repetitiv, cu propuneri de acest gen.

Primul este faptul ca nu permite posibilitatea ca arta să ia naştere dincolo de limitele unei reţele a practicii sociale. Marea declaraţie a Teoriei Instituţionale este aceea că arta apare într-un context social şi că statutul acesteia poate fi identificat ca funcţie a unor relaţii sociale. Dar arta nu poate apărea şi dincolo de limitele unei reţele de practici sociale ?

Să presupunem că un membru de trib din Neolitic se află rătăcit într-o vale cu pietre drăguţe de diferite culori. El aranjează câteva pietre într-un fel în care îi starneşte plăcere vizuală. De asemenea, să presupunem că nici un alt membru din tribul său nu a mai făcut asta înainte – probabil că nici o altă creatură nu a mai făcut asta înainte. Nu este aceasta astfel o operă de artă, o veritabilă operă abstractă?

E de notat că, în acest caz, creatorul nu produce, nici nu prezintă opera având o concepţie care provine din practica socială, de vreme ce nu există vreo practică socială relevantă. Nu creează nici pentru un public anume – probabil crede că nu va mai revedea niciodată pe ceilalţi membri ai tribului – şi, în acest caz, nu creează pentru un public pregătit să-i înţeleagă opera în mod artistic, de vreme ce nu există o astfel de înţelegere artistică disponibilă în cultura sa nativă fie pentru el însuşi, fie pentru ceilalţi.

Această obiecţie contravine versiunii timpurii a Teoriei Instituţionale, dat fiind că e lipsit de sens să afirmi că acest membru de trib din Neolitic conferă statutul de posibil element al lumii artistice pietrelor în numele acestei lumi a artei, atunci când nu există nicio lume a artei. Nici nu se poate spune că pietrele sunt prezentate sau că se vrea să fie

receptate cu o înţelegere artistică, de vreme ce nu există încă o înţelegere artistică. Astfel, dacă acest aranjament al pietrelor neolitice e artă, poate să există o artă fără să existe o lume artistică, o înţelegere artistică sau o cultură artistică de orice alt fel. Prin urmare, arta nu cere, ca o condiţie necesară, existenţa anterioară a vreunei practici sociale. Pot exista exemple de artişti solitari care creează în afara instituţiilor, şi chiar în afara oricărui nex de înţelegere înrudit cu practicile sociale.

Oamenii pot răspunde diferit unor contraexample de genul asta. Unii pot susţine că aranjamentul de pietre este, evident, o opera de arta şi că acest lucru arată faptul că orice fel de teorie instituţională este falsă, din moment ce aceasta demonstrează că arta solitar, non-socială este posibilă. Alţii pot fi mai puţin convinşi. Un apărător al Teoriei Instituţionale poate spune că, dacă acest lucru este doar o întâmplare, dacă membrul tribului nu dezvoltă nici o conceptie a ceea ce face – nici o concepţie care să fie cel puţin, în principiu, comunicată celorlalţi - atunci nu ar trebui sa considerăm drept operă de artă acest aranjament. În cazul în care membrul nostru de trib Neolitic nu realizează lucrurile pe care le-a făcut pentru a le putea prezenta celorlalţi membri ca o sursa de placere vizuală – dacă sursa de plăcere vizuală este comunicabilă – atunci acesta nu a creat o operă de artă. Este un accident plăcut pentru el faptul că a realizat un asemenea aranjament plăcut de pietre, dar nu reprezintă o operă de artă.

Întâmplător, milenii mai târziu, arheologii vor descoperii aceste pietre, şi nu vor presupune că acestea constituie o operă de artă; arheologii vor aşteapta pentru mai multe dovezi că aranjamentul a fost destinat unei audienţe pregătite să primească ceea ce oferea Neolitic-ul artistic, încercând să înţeleagă daca acesta a existat.

Bineînţeles, argumentul nu se va termina aici. Din cele descoperite de arheologi, putem susţine că, în cazul în care aceştia se comportau în modul descris, aceasta arată că, presupunerea că arta este o practică socială, în acest context, cere să fie problematizată. Vrem să aflăm dacă arta este sau nu socială. Anumite ştiinţe sociale susţin că arta este o practică socială. Un argument mai bun decât cel al aranjamentului de pietre este faptul că, acel individ ordinar, care îşi foloseşte înţelegearea ordinară a conceptului de artă, va spune cu siguranţă, că acele pietre reprezentau o lucrare de artă.

Aici, teoreticianul instituţional ar putea răspunde că un simplu vorbitor ar spune acest lucru, deoarece acest simplu vorbitor îşi imaginează că şi alţii ca el, ar putea vedea aranjamentul de pietre ca o sursă de plăcere vizuală. Atunci, acest simplu vorbitor presupune existenţa unui public capabil de a vizualiza această adunătură de pietre cu un fel de înţelegere artistică relevantă, îndeplinind astfel cea de-a doua condiţie a Teoriei Instituţionale revizuite. Dar oare a prezentat acest membru de trib Neolitic cu înţelegere artistică acest aranjament de pietre? Cu siguranţă, am putea susţine că acesta a realizat că şi alţii asemenea lui ar putea raspunde ca el dacă ar fi văzut aranjamentul; altfel ar crede că ceea ce a făcut atunci când a alcătuit aranjamentul ar fi extrem de misterios.

În plus, Teoria Instituţională ar putea adăuga faptul că există puţine cazuri de artă solitară discutabile. În majoritatea cazurilor, acestea apar în contexte de practici sociale. Aceasta nu este pur si simplu o caracteristica a artelor înalte. Dansul saboţilor, muzica folk, fabricarea quilt-ului, şi altele fac parte din practicile sociale – au o istorie proprie, tehnici şi convenţii de creare şi prezentare, şi poveşti ale predecesorilor. Pictorii amatori învaţă la randul lor meşteşugul social, şi chiar dacă nu îşi prezintă lucrările, ei realizează o muncă accesibilă altora datorită faptului că abordează tehnici, convenţii şi învăţături la care publicul este pregătit să răspundă cu înţelegere.

Teoriile Instituţionale ale artei pot cuprinde toate aceste cazuri. Teoriile institutionale sunt adecvate pentru toate tipurile cunoscute de arta, din moment ce toata arta cunoscuta are caracter social. Faptul că există cateva cazuri controversate, cum ar fi triburile noastre Neolitice imaginate, n-ar trebui sa vina in contradictie cu teoria. Teoria este ce-a mai puternica dintre cele pe care le avem. Fiecare teorie este predispusa sa iste dispute legate de cateva cazuri de granita. O teorie de succes nu se abandoneaza doar din cauza unui contraexeemplu imaginar, foarte controversat.

Daca povestea triburilor noastre Neolitice imaginare sau altele inventate inving Teoria Institutionala, aceasta este o chestiune nerezolvata. Exista argumente de ambele parti. Dar mai este o problema legata de Teoria Instutionala care necesita atentia noastra.

Versiunea initiala a teoriei sustine ca statutul este conferit unui candidat de catre un reprezentant al unei anumite institutii. Ce institutie? Lumea artei. De asemenea, teoria revizuita sustine ca un agent creeaza si/sau prezinta piesa de arta pentru un public ce este capabil sa o inteleaga in maniera adecvata. Dar ce fel de intelegere detine agentul sau publicul? Intelegere artistica. Oricum, ambele versiuni ale teoriei sunt circulare.

Pentru a stabili daca un domeniu de activitate este o lume a artei, trebuie sa se poata determina daca acel domeniu implica lucrari de arta. Si ce este intelegerea artistica, daca nu intelegerea a ceea ce se refera la opere de arta? Teoriile Institutionale ale Artei presupun definirea notiunii de opera de arta in sensul clasificatoriu. Dar se dovedeste ca pentru a putea aplica teoria, trebuie sa stim deja cum sa clasificam operelede arta, daca, pe de o parte, o lume a artei este activitate a carei moneda de schimb este opera de arta, in timp ce, pe de alta parte, intelegerea artistica este o problema de intelegere a operelor de arta. Cum putem determina dca artistii sau publicul creeaza, prezinta sau raspund la lucrarile de arta cu intelegerea relevanta, daca nu ne convingem ca au de-a face cu opere de arta in maniera adecvata? De aceea, ambele versiuni ale Teoriei Institutionale presupun efectiv definirea conceptului de opera de arta. Acest lucru pare sa fie ostentativ, circular si inadmisibil.

Teoreticienii institutionali sunt de mult timp la curent cu aceasta critica. Raspunsul lor oficial este ca definitiile pot fi circulare in sens rau sau nu. O definitie este vicios circulara daca nu are valoare informationala. “Arta este arta” este vicios circulara. Cu toate acestea, o definitie poate fi circulara, dar sa aiba totusi caracter informativ; sa poti invata din ea. O definitie poate fi circulara, dar poate fi un cerc cu diametru mare, nu cu unul mic, asa cum este “Arta este arta”.

Dată fiind această distincţie, teoreticianul institutional sustine că cercul nu este unul vicios, ci informativ. Din aceasta definitie, aflam ca arta este o chestiune sociala, care implica artisti si un public implicati in roluri coordonate, si care are ca baza forme reciproce de intelegere. Prin aceasta teorie, se poate aprecia faptul ca arta functioneaza pe fundalul unui context social extins – lumea artei – si ca acest forum de activitate sociala este structura pe roluri care presupun o cunoastere sociala simetric-interrelationala.

Se poate considera ca aceasta argumentatie disculpa Teoria institutionala de acuzatia de circularitate? Exista oameni care se opun distinctiei dintre circularitatea vicioasa si cea informativa.Teoreticianul institutionalist va sustine ca marea majoritate a conceptelor sociale sunt circulare sau „curbate”, in sensul ca acesta ar sustine ca mai toate definitiile fenomenelor sociale sunt, la urma urmelor, circulare. De aceea este important sa ne asiguram ca definita conceptelor sociale are o circularitate de tip informativ, si vicios. Fie

ca este sau nu adevarat, acest concept este supus dezbatereii, ca si intrebarea daca o definitie circulara este, intrun final, satisfacatoare.

Chiar daca este adevarat ca anumite definitii circulare sunt acceptabile, se pune totusi problema: cat de informative sunt Teoriile institutionale. Se presupune ca prin ele invatam faptul ca arta este o chestiune sociala. Invatam, de asemenea, faptul ca artistii vin cu obiecte de arta pe care publicul este pregatit sa le inteleaga. Fara indoiala, acest lucru defineste o relatie sociala, dar cat de informativ este actul de a-ti fi spus ca arta necesita o astfel de relatie? Ce coordoneaza activitatea umana incat aceasta sa necesite o astfel de relatie? Glumele trebuie sa fie spuse de niste persoane care inteleg umorul si adresate unui public care este pregatit sa le intelega in termeni de amuzament comic; obiceiul strangerii mainii este o forma de salut care necesita ca cele doua parti sa inteleaga ceea ce fac si circumstantele in care acest gest are loc. Este Teoria institutionala in masura sa ne comunice ceva ce nu este evident, si anume ca ara, ca orice alta activitate omeneasca coordonata, necesita o intelegere reciproca intre parti interesate? Sa spui ca intelegerea este artistica nu vine cu nicio informatie suplimentara, pentru ca in aceasta privinta, definitia ramane cu incapatanare circulara, daca nu chiar circulara in mod vicios.

Mai mult, faptul ca întelegerea de care este vorba este coordonată justifică afirmaţia ca ara este o institutie sau o practica sociala? Teoria respectiva invoca o relatie sociala: relatia artistului cu publicul, uniti printr-o intelegere comuna. Dar  reprezinta o astfel de relatie sociala o institutie, sau chiar, pentru a folosi niste termeni mai putin stricti, o practica sociala?

Un om mort de sete intalneste pe cineva dintr-o alta cultura in desert. Nu vorbesc aceeasi limba. Omul pe moarte gesticuleaza spre gura, isi scoate limba, isi da ochii peste cap. Incearca sa faca pe celalalt sa inteleaga ca are nevoie de apa. Isi planifica gesturile in mod deliberat si cu intelegere. Sa presupunem ca este inteles, ceea ce nu e suprinzator in aceste circumstante. Aici nu exista conventii comune, pre-stabilite. Aici exista o relatie sociala.Dar ceea ce tocmai au initiat acesti doi straini poate fi considerat o institutie sau o practica sociala? Ar parea exagerat sa sustinem acest lucru. Institutiile si practicile necesita un anumit tip de cadru, cu roluri stabilite in prealabil, cu tehnici si conventii etc. Dar nu orice tip de relatie sociala este implicata. Relatia dintre omul insetata si salvatorul lui este foarte simpla. Poate ca exista relatii sociale intre artist si public care, de asemenea, nu sunt practici sociala in toata puterea cuvantului.

Poate ca tribalul nostru neolitic ar putea sa atraga atentia unui alt membru al tribului asupra aranjamentului sau de pietre. Chiar daca nou-venitul ar prinde intelesul, ar justifica acest lucru afirmatia ca o institutie sau o practica a luat fiinta? Chiar acceptand faptul ca arta implica o relatie sociala, chiar si asa sumar descrisa de teoreticienii institutionalisti, asta nu pare sa sustina afirmatia ca exista mereu o instituie a lumii artei sau o practica artistica substantiata social.

Intr-adevar, unul dintre raspunsurile pe care le-am oferit in numele Teoriei institutionale pentru cazul stramosului din Neolitic este acela ca aranjamentul de pietre nu ar fi cu adevarat solitar daca acesta ar fi configurat in ideea ca ar putea trezi si altora placere vizuala. Am mai sustinut, de asemenea, ca felul in care s-ar comporta artizanul neolitic n-ar fi decat cu greu inteligibil daca nu ar avea o astfel de intelegere a conceptului. Dar daca ii consideram activitatea ca fiind sociala doar pentru ca a fost intreprinsa cu perceptia periferica ca si altii ar putea sa resimta placere din ea, atunci nu cumva acest argument dilueaza prea tare notiunea de social? Se poate spune ca in aceasta

situtie nici macar nu exista o relatie sociala, ca sa nu mai vorbim de o institutie sau practica sociala.

Teoriile instituionala pot fi considerate ca fiind foarte cuprinzatoare. Cu siguranta acopera toate cazurile centrale de arta cunoscute. Acest fel de arta este sociala in sensul ca este facuta si rpezentata de artisti care au o experienta acumulata in practicile sociale ale artei din cultura sau subcultura lor; acest fel de arta este primita si apreciata de un public care a invatat sa o aprecieze si inteleaga prin procesul de incorporare culturala. Cu toate aceste, persista inca niste intrebari importante despre Teoriile institutionale. Este oare necesar ca orice arta sa apara dintr-o retea pre-existenta de relatii sociale? Este teoria respectiva circular-vicioasa? Este cu adevarat informativa? Este oare doar aparent informativa? Depinde ea oare de o acceptiune prea mult largita a notiunilor de institutii sociale, practici sociale si relatii sociale? Aceste sunt chestiuni controversate, pe care le vom lasa cititorilor pentru dezbatere.

**Definirea artei în mod istoric**

După cum am văzut, posibilitatea ca un artist solitar să opereze în afara oricărei instituții sociale, practici sau relații constituie un subiect principal de dispută pentru Teoriile Instituționale ale Artei. Teoreticianul instituțional poate respinge această posibilitate pe temeiul că oamenii sunt ființe culturalizate și că arta, orinude ar exista, este o funcție a acestei culturalizări. De fapt, oamenii învață întotdeauna despre artă și meșteșuguri în cadrul socializării, fie ca este vorba de arta înaltă, cea tradițională sau cea tribală.

Conform Teoriei Instituționale, Robinson Crusoe ar fi putut face artă pe insula sa numai datorită educației sale din Anglia, unde a învățat despre acest domeniu. El nu era un artist solitar și acultural. Pe deasupra, orice ar fi putut crea ar fi fost accesibil unui public pregătit cultural format din europeni ca și el, educați pentru a înțelege aceste lucruri.

Creația artistică, de orice fel, necesită cunoștințe. Acestea nu sunt înnăscute, deci trebuiesc obținute prin contact social. Teoreticianul instituțional susține că poate arăta cum autorul a extras resursele conceptuale și deprinderile artistice necesare din activități sociale. O altă modalitate ar fi practic imposibilă, datorită naturii sociale a omului.

Deşi acestea sunt argumente serioase, un adversar al Teoriei Instituționale poate susține că – deși majoritatea artei provine astfel - există posibilitatea logică a creației artei din afara oricărei activități sociale, chiar daca aceasta este imposibilă în mod practic. Ne putem imagina societăți fără artă, ca triburile neolitice, unde cineva poate aranja din întâmplare niște pietricele pentru plăcerea sa vizuală, fără sa împărtățească ideea cu altcineva. Daca aceasta este o posibilitate logică, atunci Teoria Instituțională a Artei nu a reușit să demonstreze cum întreaga artă necesită relații sociale.

Această critică a Teoriei Instituționale a Artei este punctul de plecare pentru Definiția Istorică a Artei, punct de vedere susținut si de Jerrold Levinson. Acesta accepta posibilitatea creației unui obiect artistic in maniera omului neolitic, fară nici o dificultate conceptuală.

Conform unui susținător al Definiției Istorice, intenția autorului de a produce acest aranjament de pietricele pentru placere vizuală poate fi un temei prin care putem considera aceasta o operă de artă.

Desigur, plăcerea vizuală nu este singura intenție posibilă cu care un artist poate crea o lucrare, există și intenția de a o contracara. Mulți expresioniști germani produceau lucrări cu scopul de a trezi dezgustul si oroarea morală, pentru a-și exprima atitudinea lor asupra vremurilor de atunci. Și aceste lucrări sunt considerate artă datorită intenției, care are un bun precedent istoric.

Atât în cazul omului neolitic cât și în cel al expresioniștilor germani, intențiile le-au fost considerate relevante pentru lumea artei de-a lungul istoriei. Definiția Istorică a Artei numește aceste intenții perspective artistice cu precedență – moduri de a privi ceva drept operă de artă.

Multe perspective artistice au apărut de-a lungul istoriei, printre care: considerarea unei lucrări drept o expresie a sentimentelor, o reprezentare, o expunere a formei, o pronunțare a idealurilor cultural, o reflectare asupra naturii artei şi aşa mai departe. Conform Definiției Istorice a Artei, o lucrare se consideră operă de artă daca se subscrie unei perspective artistice cu precedent.

Această abordare este numită istorică deoarece leagă operele pretendente de restul istoriei artei. Știm că multe lucrări sunt opere de artă, chiar daca avem sau nu o definiție. Știm, de asemenea, felul în care aceste lucrări erau văzute de audiență. Putem folosi aceste cunoștințe pentru a construi o definiție a artei. Ceva poate fi văzut drept artă doar dacă a fost făcut cu intenția de a sprijini măcar una  din varietatea de perspective artistice cu precedent ce au apărut de-a lungul istoriei. Acest principiu stabilește coerența conceptului nostru de artă.

Acest mod de gândire transformă arta într-o grupare coerentă de lucrări, înrudite istoric prin faptul că toate conțin o oarecare perspectivă artistică cu o intenție si cu precedent. Spre deosebire de metoda asemănărilor de familie, Definiția Istorică nu se bazează pe căutarea proprietăților clare ale lucrărilor pretendente, ci se concentrează pe intențiile artistice de a propune obiecte pentru perspective artistice consacrate. Pe deasupra, această proprietate este genetică pentru operele respective, deoarece geneza obiectului se află in intenția artistului. Intenția acestuia de a promova perspective artistice consacrate explică si motivele pentru care obiectul respectiv este artă.

Pe deasupra, această abordare diferă de Teoria Instituțională a Artei prin faptul că nu include condiția ca intenția să se fi format in cadrul unei instituții sau al unei interacțiuni sociale.

O cerință a Definiției Istorice a Artei este ca lucrarea să fie menită unei perspective artistice cu precedent. De asemenea, definiția pretinde și drepturi de proprietate ale autorului asupra obiectului respectiv, pentru a bloca intrarea unor obiecte găsite în lumea artei. De exemplu, Duchamp a încercat, fără succes, să-și însușească clădirea Woolworth ca readymade, dar i-au lispit drepturile de proprietate.

Conform Definiției Istorice, atât condiția perspectivei artistice cât și cea a dreptului de proprietate sunt necesare pentru statutul de artă, ele fiind suficiente luate împreună. Combinându-le, obținem:

> x este o operă de artă dacă și numai dacă x este un obiect despre care se poate afirma că o persoană sau mai multe persoane (1) au drept de

proprietate asupra lui x (2) îl consideră, cu premeditare, pe x destinat unui considerent artistic , de ex. pentru orice considerent în care obiectel cărora li se atribuie cuvintele "operă de artă" sunt apreciate corect, conform standardului.

Autorul trebuie să aibă intenția de a susține un considerent consacrat asupra operei de artă, și anume orice considerent în care obiectele carora li se atribuie cuvintele "operă de artă" sunt sau erau apreciate corect. Obiectele cărora li se atribuie cuvintele "operă de artă" nu compun altceva decât o listă de opere de artă. De aceea, Definiția Istorică nu este circulară. Termenul "operă de artă" nu este decât o prescurtare a acestei liste, și nu o definiție, el putând fi înlocuit cu însăși lista.

Definiția presupune faptul ca noi cunoaștem operele de artă precedente, sau măcar un număr substanțial, și felul în care erau apreciate. De unde altundeva am putea extrage aceste modalități de a analiza arta într-un mod corect, dacă nu din istoria artei.

Există două feluri prin care se poate prezenta ceva pentru un considerent artistic: indirect, printr-o prezentare ce va trimite la o perspectivă din trecut, necesitând cunoştințe din istoria artei ce o vor integra într-o interacţiune socială continuă; direct, cu lucrarea menită sa fie văzută într-un mod sau moduri deja cunoscute drept considerente artistice.

Astfel, dacă lucrarea trimite chiar şi printr-o coincidență la un considerent istoric consacrat, ea poate fi considerată artă, fără ca artistul să fie membru al unei interacțiuni sociale continue, la fel ca în cazul omului din tribul neolitic. Lucrarea sa era menită în mod direct unui considerent artistic, deşi el nu ştia nimic despre tradiția artistică. Astfel, daca suntem înclinați sa considerăm cazul artistului solitar ca fiind relevant, atunci Definiția Istorică a Artei este mult mai atractivă în contrast cu Teoriile Instituționale ale Artei.

Pe deasupra, Definiția Istorică este foarte cuprinzătoare. Cu greu ne putem imagina o operă de artă ce nu este menită să susțină vreun considerent artistic cu precedent. Altfel, nu am putea ști cum să reacționăm și cum să numim eventuala reacție.

Arta avant-garde reiese din trecut, modificând perspectivele artistice precedente, însă trimițând și la altele noi. Fântâna lui Duchamp frustrează încercările de a o privi din punct de vedere al plăcerii vizuale, dar este în același timp amuzantă, conform intenției autorului. Iar daca o operă pretendentă ni se pare în întregime ininteligibilă, nu avem cum să o clasificăm drept operă de artă.

Deşi Definiția Istorică a Artei are multe calități, apar și câteva semne de întrebare. De exemplu, condiția proprietăţii pare ciudată. Artiştii grafitti nu au drepturi de proprietate asupra operelor lor facute pe vagoane de tren, această practică fiind chiar ilegală. Oare operele lor nu sunt de artă ? Dacă Picasso ar fi pictat Portretul Dorei Maar pe un vagon de tren, ar mai fi fost artă? Deşi nu ar fi deținut drepturile de proprietate, ar fi fost, desigur vorba despre o operă de artă.

Intenţia din spatele condiţiei proprietăţii este limitarea posibilităţilor obiectelor găsite sau a readymade-urilor. Duchamp nu a putut transforma Cladirea Woolworth într-o operă de artă la fel cum nici eu nu îți pot transforma mașina doar instruind trecătorii să îi aprecieze frumusețea vizuală. Se pretinde că motivul pentru această imposibilitate ar fi că artiştii respectivi nu dețin obiectele implicate în situaţie. Deci, poate ca condiţia proprietăţii ar trebui aplicată numai în cazul obiectelor găsite, dar chiar şi acolo, ea nu pare convingătoare.

Imaginaţi-vă o şcoală de artişti care se specializează în obiecte furate si găsite pe care le numesc ready-made-uri ilicite. Acele ready-made-uri pe care ei le prezintă sunt cu toatele obţinute pe căi dubioase. Să presupunem că scopul lor este să arate complicitatea pe care o are arta tradiţională cu capitalismul şi sistemul de proprietate privată. Ei işi doresc ca aceste obiecte să fie privite, printre altele, ca o critică socială, o viziune artistică cu un precedent ferm.

In mod evident, orice galerie, muzeu sau colectionar care va achiţiona aceste ready-madeuri ilicite este in pericolul de a intra în tot felul de probleme legale. Dar acesta este chiar scopul pe care îl au ready-made-uri ilicite – sa atragă atenţia asupra relaţiilor complexe dintre artă si lege. Ready-made-uri ilicite s-ar putea dovedi a fi ilegale. Dar există oare vreun motiv pentru care nu ar putea fi considerate artă? O buna parte a manifestarilor artistice de protest din trecut au fost ilegale, dar legalitatea şi arta sunt categorii diferite, care nu se exclud reciproc. Daca aproprierea lui Duchamp a clădirii Woolworth si aproprierea mea a maşinii dumneavoastra eşuează, ar trebui sa cautăm explicaţia acestui lucru în altă parte decat in legea proprietaţii private.

Condiţia dreptului de proprietate nu pare a fi una necesară pentru arta, chiar si in cazul restrans al obiectelor gasite. Conditia viziunii artistice pare sa ne dea suficiente conditii necesare si suficiente pentru ceea ce se vrea a fi o opera de arta. Dar in mod evident viziunea artistica nu este o conditie suficienta.

Un motiv pentru acest lucru este acela ca conditia viziunii artistice nu garanteaza faptul ca viziunile artistice pot sa inceteze sa existe. Astfel cineva poate sa execute astazi un artefact, intetionand fara echivoc sa-l includa fie direct fie indirect intr-un curent artistic cu precedent, dar acest curent artistic s-ar putea sa nu mai fie in voga. Luati in considerare polaroidele sau filmele făcute in casa. Marrieta ia cu ea aparatul in timpul vacantei cu familia. Faptul ca ea filmeaza excursia este unul cat se poate de deliberat. Ceea ce ea intentioneaza sa faca este sa produca o redare cat mai aproape de realitate a evenimentului. Aceasta nu e o intentie intamplatoare; ea e preocupata de acest lucru. Este intentia ei ca oamenii sa-i receptioneze inregistrarea ca pe un exemplu exceptional de verosimilitudine**.** Aceasta este, desigur, o foarte acceptata forma de viziune artistica. Catre acest lucru aspirau artistii din cultura vestica incepand cu grecii si pana in secolul 19. Cel mai probabil este ca Marrieta stie acest lucru, dar chiar daca nu l-ar sti, ceea ce face ea se incadreaza intr-o viziune artistica general recunoscuta. Prin urmare nu aveam de-a face cu o manifestare artistica, conform cu definitia istorica a artei (chiar si adaugand condiţia dreptului de proprietate, deoarece Marrieta detine aparatul pe care il foloseste si filmul) ?

Problema aici este aceea ca o asemenea privire asupra artei – aprecierea simpla a unei imagini pentru verosimilitudine perceptuala – nu mai este atat de importanta pe cat era chiar si cu 100 de ani in urma. Astfel, multele mii, daca nu chiar milioanele, de instantanee si filmulete ale unor amatori care îşi doresc să promoveze acesta paradigma nu pot fi numite arta. Insa definitia istorica trebuie sa le ia în seamă ca atare, întrucat simpla intenţie de a promova aprecierea verosimilitudinii perceptuale a fost la un moment dat o intenţie de a promova o viziune artistică de actualitate. Nu este aceasta oare o teorie a artei prea laxă?

Se va spune poate că intenţia Marrietei nu e numai aceea de a crea ceva care sa fie apreciat pentru verosimilitudine**,** ci si aceea de a face ceva care sa rămână în memoria familiei. Chiar şi aşa trebuie spuse doua lucruri. În primul rand, chiar dacă intenţiile

Marrietei au fost şi altele care nu se incadreaza in nici un fel de viziune artistica, acest lucru nu ar trebui sa stirbeasca din statutul lor de opera de arta, intrucat multe dintre operele de arta din istorie au avut scopuri amestecate. Faptul ca fotografia Marrietei se incadreaza nonechivoc în cel putin o direcţie artistică cu precedent ar trebui să fie suficient pentru ca aceasta sa satisfaca definitia istorica. Si, precum portretul lui Napoleon realizat de David, reuseste acest lucru.

In al doilea rand, este posibil ca Marrieta sa fi facut aceste fotografii cu scopul de a pastra cumva amintirile din vacanta. Dar putem foarte usor sa ne imaginam un alt amator care face filme numai pentru a capta o impresie vizuala a lucrurilor din jurul lui. El sau ea ar putea face acest lucru numai penru a impresiona privitorii cu capacitatea echipamentului sau de a produce asemanari vizuale. Definiţia istorică trebuie să ia aceste inregistrari drept opere de artă. Dar acest lucru este mult prea permisiv.

Aceste contraexemple s-au bazat pe faptul că definiţia istorică a artei nu are nici un statut de limitare a viziunilor artistice. Dar problemele de permisivitate pe care aceste exemple le sugereaza sunt chiar mai profunde de atat, intrucat exista multe viziuni artistice robuste si cu precedent pe care creatorii le pot considera in mod nonechivot potrivite cu intentiilor lor dar care cu toate acestea nu garanteaza ca artefactele rezultate ca atare sunt opere de arta. Sa presupunem ca crearea unui obiect cu scopul de a genera placere vizuala este una dintre aceste viziuni artistice robuste. A face ceva cu intentia nonechivoca de a crea placere vizuala inseamna, conform definitiei istorice, a face un obiect de arta. Să luăm aminte, in acest caz, cât de multă arta este în jurul nostru.

Alice are mare grija de curtea sa, udă plantele şi işi petrece mult timp gradinărind. Intenţia ei nonechivoca este aceea de a face curtea să arate bine vizual. Aceasta este o viziune artistică cu precedent. Se poate spune deci despre curtea ei şi despre multe alte curţi din întreaga lume că sunt opere de artă? Conform acestei idei, toate curţile din cartierul meu, mai puţin a mea, sunt opere de artă.

În mod similar, George işi vopseşte casa cu cea mai mare grijă, alegând o culoare care sa pună in evidenţa lumina. Intenţia lui nonechivocă este aceea ca trecatorii sa-i considere casa vizual placută. Cum aceasta este o viziune artistică cu precedent, casa lui George este o operă de arta. Din nou, consecinţa acestui fapt este ca un cartier suburban obişnuit gazduieşte la fel de multe obiecte de artă ca Muzeul Metropolitan. Este uşor de văzut care este direcţia pe care asemenea exemple o arată. Definiţia Istorică este mult prea permisivă.

Definiţia Istorică nu le cere candidaților să respecte, ca la arta din vechime, trăsăturile manifeste, adecvate, ci le cere numai intenția unei percepții artistice bazate pe un precedent. Însă percepția artistică poate fi detașată de ceea ce numim convențional obiect artistic și poate fi proiectată asupra unor lucruri pe care nu le considerăm artă. Poate că Alice vrea ca pajiștea ei să fie privită – în sensul stimulării vizuale – în același fel în care mulți privesc peisajele cu pajiști (atrăgătoare). Condiția percepției artistice este prea largă pentru a oferi o condiție suficientă pentru artă. Nici invocarea dreptului proprietății nu salvează situația cât timp lui Alice îi aparține pajiștea, lui George casa etc.

Evident, condiția percepției artistice nu este suficientă pentru artă. Dar este ea necesară? Ar fi o realizare majoră pentru Definiția Istorică a Artei dacă ar găsi măcar o condiție necesară pentru artă.

În concluzie  ar însemna că orice artefact, pentru a fi numit artă, trebuie să fi fost

conceput, direct sau indirect, pentru o percepție artistică bazată pe un precedent?

În favoarea Definiției Istorice vine faptul că probabil majoritatea obiectelor pe care le considerăm artă sunt de fapt concepute direct sau indirect cu intenția de a permite percepția artistică bazată pe un precedent. Până și atunci când nu putem chestiona creatorul asupra intențiilor lui, felul în care a conceput artefactul, în special dacă aparține unui gen artistic cunoscut, oferă dovezi solide că a fost intenționat pentru percepția artistică bazată pe un precedent.

Pe de altă parte opozanții Definiției Istorice vor argumenta că există excepții importante. Uneori expunem în muzee artefacte care nu sunt intenționate a fi vazute ca o formă recunoscută de artă. În capitolele precedente am discutat despre statuile demonilor și scuturile războinicilor care aveau rolul de a speria privitorii. Creatorii acestor artefacte nu au avut nici o intenție – directă sau indirectă – de a fi contemplate cu vreo percepție artistică cunoscută. Cel mai probabil au vrut ca figurile de pe scuturi să submineze posibilitatea oricărei percepții artistice și să-l înspăimânte atât de rău pe privitor încât orice altă reacție în afară de fugă să fie imposibilă.

Cu toate acestea muzeele și galeriile de artă sunt pline de astfel de artefacte. Lumea le colectează, probabil considerându-le artă tribală. Însă dacă realizatorii acestor lucrări nu au avut intenția să fie percepute artistic (bazat pe precedent) de ce afirmăm că ele sunt lucrări de artă? Aici opozanții Definiției Istorice vor susține "pentru că pot juca o funcție recunoscută ca fiind a artei". Creatorii acestor artefacte nu au avut intenția să le ofere astfel de funcții – cum ar fi stimularea interesului vizual – însă totuși ele pot fi folosite de către alții în acest scop. Atunci aceste scuturi tribale sunt opere de artă, nu datorită intențiilor efective ale creatorilor ci pentru ele îndeplinesc pentru noi o funcție artistică bine cunoscută – susțin interesul vizual, oferă trăsături de expresivitate în vederea examinării etc.

Definiția Istorică a Artei își menține afirmația că o condiție necesară pentru artă este intenția creatorului de a propune artefactul recunoașterii lui drept o formă de artă cunoscută. Opozanții Definiției Istorice neagă necesitatea acestor intentii. Câteodată simplul fapt că un artefact poate servi unei funcții artistice confirmate istoric este suficient pentru a considera un obiect artă, indiferent de intențiile creatorului. Această dispută despre intenție versus funcție este una profundă. Opiniile sunt numeroase de ambele părti. Dar până când apărătorii Definiției Istorice pot oferi un argument care explică de ce opera de artă necesită intenție, afirmația centrală a Definiției Istorice – aceea că artefactele sunt obligatoriu intenționate pentru o percepție artistică recunoscută – rămâne controversată. Asta nu înseamnă că nu se pot concepe argumente pentru necesitatea intenției însă sarcina strângerii dovezilor rămâne în seama partizanilor Definiției Istorice.

# Partea a III-a
# Identificarea artei
# Definiţie şi identificare

Încercările recente de a defini arta, cum ar fi Teoria Instituţională a Artei sau Definiţia Istorică a Artei s-au dovedit a fi neconcludente. Ambele ne oferă indicii folositoare , dar nici una nu reuşeşte să reconstruiască metoda identificării artei. Şi totuşi *suntem* capabili să identificăm arta – să clasificăm unele opere pretendente drept opere de artă – cu un grad înalt de consens.

Astfel, problema unei metode rămâne actuală, însă nu doar că o întrebare teoretică. Clasificarea lucrărilor drept opere de artă este esenţială pentru felul în care înţelegem arta. Includerea lor în această categorie este decisivă pentru felul în care reacţionăm la ele. Ar trebui să interpretăm sau să curăţăm o grămadă de gunoi şi grăsime împrăştiată pe jos? Ar trebui să urmărim proprietăţile expresive ale unei grămezi de automobile deformate şi strivite sau să o lăsăm în grija cimitirului de maşini? Ca artă, aceste obiecte necesită o interpretare şi o cercetare atentă. Altfel, sunăm Departamentul de Salubritate.

În plus, conceptul de artă este important pentru descrierea realităţii sociale. Se găseşte în multe generalizări semnificative, cum ar fi: faptul că fiecare cultură cunoscută are îndeletniciri artistice; faptul că astăzi există mai multă artă decât în secolul XV; faptul că producţia de opere de artă este o activitate socială principală în Bali; faptul că arta este un factor important pentru crearea identităţii culturale; şi aşa mai departe. Conceptul de artă se mai găseşte şi în unele generalizări eventuale, de exemplu: orice societate fără artă s-ar diminua din punct de vedere omenesc. Şi, după cum am văzut, conceptul de artă poate juca şi un rol explicativ: De ce se scrie atât de mult despre acel urinal? Deoarece este o operă de artă.

Conceptul de artă este indispensabil şi pentru viaţa socială cunoscută de noi. Dar prin ce metodă îl putem aplica? Cum putem identifica obiectele că fiind opere de artă; cum clasificăm lucrările cu acest concept? De-a lungul acestei cărţi am întâlnit mai multe încercări de a trata această problemă prin aplicarea unei definiţii esenţiale. Teoria reprezentării artei, neoreprezentaţionalismul, teoria expresiei, formalismul, neoformalismul, definiţiile estetice, teoriile instituţionale şi Definiţia Istorică a Artei au încercat, pe rând, să articuleze condiţii necesare sau suficiente pentru statutul de artă.

Aceasta are la bază presupunerea că identificăm operele pretendente la titlul de artă cu ajutorul unei definiţii, pe care mulţi filosofi presupun că o posedăm în mod implicit, şi astfel o aplicăm operelor. Mai multe teorii au încercat, treptat, să extragă această definiţie, să o scoată în evidenţă.

Cu siguranţă ,toate aceste încercări sunt legate de o anumita perspectivă asupra caracterului conceptelor. Ele sunt văzute drept definiţii esenţiale, sunt considerate a fi definiţii ce includ condiţii necesare şi suficiente pentru includerea unui obiect în categoria desemnată. Arta este un concept; se spune că acest concept trebuie să conţină condiţii necesare şi suficiente pentru aplicarea să în diferite ocazii.

Dar, aşa cum sugerează Neo-Wittgensteinienii, nu toate conceptele noastre pot fi înţelese cu acest model al definiţiilor cu condiţii necesare şi suficiente. Într-adevăr, câteva din conceptele noastre rămân nedefinite şi totuşi le putem aplica cu success. Nu este oare şi arta un astfel de concept?

Teoria Neo-Wittgensteiniana susţine că este, şi ne oferă un argument în favoarea acestei concluzii, din moment ce definirea artei nu se potriveşte cu caracterul său expansiv, *şi* mai departe, ea presupune că aplicăm conceptul de artă în calitate de

asemănări de familie, în locul acelor definiţii pline de condiţii necesare şi suficiente. Din nefericire, aceste afirmaţii nu sunt reuşite în cele din urmă, din motivele examinate în prima parte a acestui capitol.

În ciuda eşecului acestor argumente, rămâne posibilitatea că arta să nu fie genul de concept structurat prin definiţii necesare şi suficiente, iar noi să nu clasificăm lucrările drept opere de artă prin definiţii. Este evident că nu identificam operele de artă conform metodei asemanarilor de familie. Dar anularea acestei ipoteze nu impune faptul că nu ar exista o altă metodă nondefiniţională pe care ne-am putea baza pentru a face diferenţa între opere de artă şi alt fel de lucruri.

Nu putem presupune că arta nu poate fi definită bazându-ne pe eşecul teoriilor definiţionale. Poate că într-o zi, cineva va construi o definiţie cuprinzătoare a întregii arte, fără nici o controversă. Însă, în acelaşi timp ar trebui să fie destul de clar că nu putem determina ce este şi ce nu este arta pe baza unei astfel de definiţii. Dacă posedăm într-adevar o astfel de definiţie, chiar şi implicit, de ce este ea teribil de greu de descoperit?

Pe de altă parte, există consensul că multe dintre conceptele pe care le folosim cu o eficienţă admirabilă nu sunt determinate de definiţii esenţiale. Din această cauză, avem cel puţin un motiv *prima facie* să explorăm posibilitatea aplicării conceptului de artă fără să ne bazăm – explicit sau implicit – pe definiţii, la fel cum procedăm cu multe alte concepte.

Există, fără îndoială, o mare tradiţie în filosofie ce presupune înţelegerea conceptelor ca definiţii necesare şi suficiente. Dar, acea tradiţie a fost provocată pe mai multe fronturi, nu numai de Neo-Wittgensteinianism, ci şi de teoria prototipului în psihologie şi de teoria cauzală a referinţei în analiza claselor naturale. În acest moment, nu este importantă examinarea tuturor acestor pretenţii. E de ajuns să observăm că autoritatea metodei definiţionale pentru concepte nu este incompetentă. Cel puţin, ne îndreaptă către o cercetare a unor modele alternative ale conceptului de artă. Odată ce un astfel de model a fost descoperit, rămâne de văzut dacă explică mai bine felul în care identificăm lucrările drept opere de artă – felul în care clasificăm operele pretendente drept opere de artă – decât abordările concurente, printre care abordările definiţionale şi metoda asemănărilor de familie.

## Identificare şi relatare istorică

O posibilă abordare a problemei clasificării lucrărilor este analiza felului în care procedăm atunci când ne aflăm în aceste situaţii. Ce facem atunci când ne întrebăm dacă o operă este sau nu arta? Cum stabilim dacă o operă propusă chiar este o operă de artă în cazurile în care există suspiciunea că nu ar fi – sau, poate, că este chiar o farsă? Situaţiile de acest gen ne pot da indicii despre metodele noastre de identificare a artei, deoarece, în aceste circumstanţe, felul în care gândim despre artă iese în relief. Când statutul de operă de artă al unei lucrari este pus la îndoială suntem forţaţi să devenim mai expliciţi în legătură cu temeiurile pe care clasificăm ceva drept artă.

Datorită activităţii continue a avant-gardei, mai ales de-a lungul secolului douazeci, s-au adus acuzaţii abundente asupra statutului de artă al unei opere. Exemple notabile includ: readymade-urile lui Duchamp, picturile lui Jackson Pollock, coreografia lui Merce Cunningham, fotografia lui Robert Mapplethorpe şi, mai recent, lucrările lui Damien Hirst şi Janine Antoni. De multe ori, aceste îndoieli nu apar numai la membri

tulburaţi sau nemulţumiţi ai publicului, ci şi la reprezentanţi ai presei critice. Un editorial indignat şi însufleţit al unui ziar îşi face un bine declarând că ceva nu este artă – mai mult, că este o înşelătorie. Cum sunt întâmpinate aceste provocări atunci când au loc? Pe parcursul acestor dezbateri, putem observa că în general, susţinătorul operei în cauză raspunde prin legarea acesteia de arta precedentă – şi de practici şi contexte ale creaţiei artei – în aşa fel încât opera acuzată poate fi vazută ca rezultatul inteligibil al unor moduri de gândire recunoscute, deja adjudecate ca fiind artistice.

La fel ca Definiţia Istorică a Artei, acest mod de a proceda presupune că deja cunoaştem unele obiecte de artă, că înţelegem ce anume este important în legatură cu ele şi că există un acord asupra acestui fapt. Apoi, folosind cunoştinţele antecedente ca temeiuri, încercăm să arătăm felul în care opera cea nouă a evoluat din lucrări deja recunoscute ca artă, ghidată de semnificaţii pe care toţi le consideră esenţiale pentru această activitate. Astfel, distorsionarea figurilor făcută de pictorul expresionist german nu este respinsă ca o încercare nereuşită de a ajunge la veridicitate, prin urmare anormală, pseudo-arta. În schimb, este văzută ca un răspuns artistic inteligibil, cu baze solide – o revoltă – la adresa realismului (o revoltă întreprinsă pentru a obţine o valoare artistică cu o recunoaştere considerabilă în trecut, şi anume expresivitatea).

Întrebarea dacă x este sau nu o operă de artă apare, tipic, într-un context în care vreun sceptic nu înţelege cum obiectul disputat a putut fi produs printr-o serie de proceduri cu care el este familiarizat – şi asta dacă procedurile rămân aceleaşi.

Există un spaţiu perceput între lucrarea x, anormală, de obicei avant-garde şi totalitatea lucrărilor cu o tradiţie a ideilor şi metodelor recunoscută în trecut. Pentru a stabili statutul de operă de artă al lui x, cel ce o susţine trebuie să umple acest spaţiu. Metoda standard de a umple spaţiul este o relatare istorică, pentru a arăta şirul de idei şi procedee ce au avut loc de-a lungul acestei distanţe dintre un Rembrandt şi un readymade.

Împotriva suspiciunii că x nu ar fi o operă de artă, un susţinător ar trebui să arate felul în care x a aparut într-un mod inteligibil din practici autentice, prin acelaşi fel de a gândi, acţiona şi lua decizii ca în aceste proceduri. Aceasta implică spunerea unui fel de poveste despre lucrarea în discuţie: şi anume, o relatare istorică a felului în care x a ajuns să fie produs ca un răspuns inteligibil la o situaţie din istoria artei ce a fost recunoscută în prealabil şi al cărei statut artistic este necontestat. Ceea ce încercăm să facem cu o operă contestată este plasarea ei într-o tradiţie unde va deveni din ce în ce mai inteligibilă. Metoda clasică de a face acest lucru este relatarea istorică.

De exemplu, în 1963, odată cu apariţia lucrării Brillo Box, de Andy Warhol, au aparut întrebări asupra statutului de artă al acesteia. Arăta, totuşi, la fel ca cutiile de Brillo din magazine. Ele nu erau opere de artă, aşa că de ce ar fi cele ale lui Warhol, care arată la fel? Să fi fost totul o glumă, sau, mai rău, o farsă?

Pentru a răspunde la aceste obiecţii, susţinătorul Brillo Box-ului începe subliniind legăturile cu contextul istoric din arta în care aceasta a apărut. O mare parte din arta secolului douăzeci a fost adresată întrebărilor despre natura artei. O mare parte din pictura modernă a fost în mod expres netedă tocmai pentru a exprima ideea că, în realitate, picturile sunt obiecte netede, bidimensionale, nu iluzii ale unor obiecte tridimensionale cum se spunea că ar fi. Pictorii din această tradiţie – ca Braque, Picasso, Pollock, Klein şi aşa mai departe – erau consideraţi pictori implicaţi într-o aventură

filosofică, şi anume definirea naturii artei lor. Aceasta era o iniţiativă reflexivă – opere de artă reflectând asupra propriei lor naturi de operă de artă.

În acest context istoric, Brillo Box-ul lui Warhol poate fi văzut ca o contribuţie la un dialog perpetuu sau o conversaţie în lumea artei. Brillo Box-ul lui Warhol pune întrebarea "Ce este arta?" într-o manieră pătrunzătoare, întrebându-se ce face acest obiect să fie o operă de artă, când dubluri identice ale acestuia – Brillo Box-uri obişnuite – nu sunt opere de artă? Brillo Box-ul lui Warhol a adresat astfel o problemă antecedentă a lumii artei într-un mod creativ, concentrând întrebarea reflexivă "Ce este arta?" într-o manieră isteaţă şi clară, reformulând-o în întrebarea: "Ce face operele de artă să fie diferite de lucrurile normale?"

Văzut într-un context istoric, Brillo Box-ul lui Warhol este o contribuţie inteligibilă la un proiect ce evoluează în lumea artei. Odată ce contextul istoric al lucrării devine evident, Brillo Box-ul lui Warhol poate fi văzut ca o expansiune raţională şi chiar ingenioasă asupra modurilor anterioare de lucrare şi gândire. Dacă modurile antecedente de gândire şi lucrare – de la Cubism în continuare – rezultau în opere de artă, atunci şi Brillo Box-ul este artă, ca extensie a practicilor recunoscute din lumea artei. Dacă cineva poate construi o relatare istorică exactă care să arate într-un mod inteligibil apariţia Brillo Box-ului ca rezultat al unor decizii raţionale, din practici acceptate în lumea artei, va reuşi să stabilească statutul acestuia de operă de artă, sau, măcar va lăsa întreaga povară a dovezilor asupra scepticilor.

Bineînţeles că în unele cazuri scepticii nu ar accepta ca punct de plecare relatarea istorică. Poate că unii sceptici se vor îndoi în privinţa cubismului, şi, prin urmare, nu vor accepta expuneri de acest gen, ca Brillo Box-ul lui Warhol, până când legitimitatea acestuia va fi stabilită.

Insă, în acest caz, un susţinător al lui Warhol nu trebuie decât să înceapă relatarea istorică mai devreme, la un punct din istoria artei care poate fi acceptat de sceptic şi considerat un moment exemplar. Sa presupunem că în aceasta situatie, scepticul acceptă impresionismul ca artă. Astfel, relatarea noastra în apărarea Brillo Box-ului va începe cu impresionismul şi consecinţele sale, cum ar fi neo-impresionismul, scoţând în evidenţă felul în care preocupările reflexive relevante erau evidente chiar şi în secolul nouăsprezece. Apoi, vom trece la prezentarea dezvoltării inteligibile a acestui interes, trecând prin cubism pana la Warhol. Deci, răspunsul nostru pentru sceptic va fi tot o relatare istorică, deşi una care începe ceva mai devreme decât cea de la început.

Pana acum, am vorbit despre situaţii în care o operă de artă este scoasă în evidenţă şi apoi contestată. Contestarea este, de obicei întâmpinată printr-o relatare istorică ce *explică* de ce lucrarea în chestiune este o operă de artă. Şi totuşi, aceste relatări istorice sunt frecvent spuse *înainte* de obiecţiile scepticilor. Aceste relatări – ce pot fi întâlnite în manifesturi, galerii, communicate de presă, interviuri, demonstraţii de la prelegeri, recenzii, prelegeri ale conferenţiarilor, şi aşa mai departe – nu sunt formulate doar pentru a împiedica critica, ci şi pentru a face privitorii să înţeleaga intenţiile artistului şi felul în care alegerile acestuia au un sens legat de logica situaţiei în care se gaseşte în acel moment în lumea artei.

Atunci când o operă de artă este contestată, raspunsul nostru nu este o definiţie, ci o explicaţie. Cu alte cuvinte, nu producem o definiţie pe care o aplicam în acel caz, deoarece este foarte greu să găsim o definiţie care nu este controversata, după cum am vazut. În schimb, încercam să explicăm de ce opera propusa este o opera de artă. Arătăm

precedente, practici şi scopuri recunoscute în lumea artei, inclusiv antecedentele lucrării despre care se discută, problema artistică careia i se adresează şi argumentarea alegerilor şi opţiunilor artistului. Acest fel de explicaţie ia forma relatarii istorice. Daca relatarea este precisă şi rezonabilă, poate fi de ajuns pentru stabilirea statutului de opera de artă.

Felul în care stabilim de obicei statutul de artă acolo unde există o dispută ne poate dezvălui mai multe şi despre felul în care integrăm obiectele în categoria artă în mod normal. Suntem dispuşi să clasificăm o lucrare ca operă de artă atunci când putem stabili opera propusă într-un loc sau altul din istoria artei cunoscută de noi. Ne folosim cunostinţele din cadrul tradiţiei – inclusiv cunostinţele despre diferitele genuri, istoria ei şi scopurile sale – pentru a hotarî dacă o lucrare nouă îi aparţine sau nu.

Dacă o operă propusă poate fi considerată o continuare a unei tradiţii artistice deja recunoscute – dacă o putem înţelege ca o dezvoltare inteligibilă sau ca un rezultat al unor practici artistice stabile (şi nu al altor practici bine cunoscute) – putem fi satisfăcuţi de clasificarea ei ca artă. O relatare istorică nu poate fi potrivită şi pentru stabilirea calităţii unei opere, dar este, de obicei, suficientă pentru stabilirea faptului că este artă.

O faţă importantă a artei este faptul că ea se dezvoltă; există dezvoltare chiar şi în tradiţiile relativ statice. Dupa cum am văzut de-a lungul acestei cărţi, dezvoltările din istoria artei au constituit o problemă pentru filosofia artei. De multe ori, incercările de a defini arta au eşuat pentru că nu puteau anticipa viitoarele dezvoltări din istoria artei. Teoriile reprezentarii ale artei nu au reusit decât foarte rar să anticipeze apariţia artei abstracte; teoriile expresiei abia dacă au observat revolta împotriva expresiei; şi aşa mai departe. Abordarea relatării are un avantaj prin faptul că este sensibila la tendinţele artei de a evolua de-a lungul unor direcţii imprevizibile, din moment ce însăsi relatarea este o unealtă prin care schimbarile se pot face inteligibile.

Abordarea relatării încearca să trateze aspectul evolutiv al artei – inclusiv dezvoltările sale locale – tratându-l ca pe o conversaţie. Şi în practica artei există pretenţia ca artiştii să fie preocupaţi de aducerea unor contribuţii originale tradiţiei în care lucrează, la fel ca într-o conversaţie. Aceste contribuţii poti fi de natură creativă, plecând de la variaţii minore în stiluri deja consacrate până la revoluţii pe scară largă. În unele aspecte, istoria artei este analoagă unei conversaţii, deoarece se asteaptă o contribuţie de la fiecare participant la o discuţie despre artă.

Insă, o contribuţie va trebui să fie relevantă pentru lucrurile anterioare, la fel ca într-o conversaţie. Altfel, conversaţia nu ar exista. Iar, în legatură cu predecesorii lor, artiştii trebuie să pună unele întrebări relevante şi să raspundă la ele, amplificând, dezaprobând sau chiar respinge ceea ce a fost propus de altcineva – încercând să demonstreze că şi o variantă neglijată ar fi posibilă. Într-un mod similar, contribuţia artistului ar trebui să se potrivească practicilor deja existente în lumea artei – preocupările, procedurile şi interesele ei. Relatările despre care am discutat scot în relief relevanţa operelor noi pentru evoluţia conversaţiei în istoria artei. Dacă aceste opere ar fi complet irelevante pentru istoria artei, nu ar fi nici un motiv să le considerăm opere de artă.

Problema pe care ne-o prezintă de multe ori arta avant-garde este că unii dintre interlocutorii artistului – publicul sau reprezentanţi ai criticii – nu reusesc să vada relevanţa "replicii" artistului catre contextul actual. Audienţa poate înţelege "originalitatea" lucrării, dar nu şi relevanţa ei. Cu alte cuvinte, există o pană în conversatie.

Dar, dacă aceasta este problema, există şi o modalitate evidentă de a o repara. Reconstruiţi conversatia în aşa fel încat relevanţa contribuţiei artistului să fie evidentă. Aduceţi la lumină presupozitii neremarcate sau neobservate. Arătaţi feţe trecute cu vederea ale contextului. Clarificaţi intenţiile artistului şi arătaţi inteligibilitatea lor din punct de vedere al conversaţiei şi al contextului ei, şi aşa mai departe.

Reconstrucţia conversaţiei în acest fel duce la o relatare istorica, bineînţeles. Un lips al conversaţiei - vreo legatură - poate fi umplut prin refacerea conversaţiei într-un fel care o reconstruieste istoric şi îi acoperă golurile. Acolo unde putem produce relatări istorice originale de acest gen, vom avea, în general, suficiente motive pentru a categoriza o operă pretendentă drept artă. Relatarea istorica este o metoda demnă de încredere pentru identificarea artei – pentru explicarea motivelor pentru care o operă pretendentă este artă – şi, pe deasupra, poate avea pretenţii solide la statutul de metodă principală.

Abordarea relatarii în cadrul clasificării operelor de artă stabileste statutul de artă al unei opere pretendente prin asocierea operei respective cu alte opere de artă şi practici recunoscute în prealabil. În acest sens, ne reaminteşte de abordarea asemanarilor de familie. Totuşi, în abordarea relatării nu este vorba doar de asemanări între arta din trecut şi cea din prezent. Trebuie arătat felul în care corespondenţele potrivite fac parte dintr-o dezvoltare a relatării. Astfel de relatări istorice urmăresc procese de cauză şi efect, decizie şi acţiune şi linii de influenţă.

Spre deosebire de metoda Neo-Wittgensteiniană a identificării operelor de artă, abordarea relatării leagă arta prezentă de cea trecută nu doar ca noţiuni nespecificate de asemănare, dar şi ca provenienţă a acesteia – legăturile ei genetice (sau cauzale) cu operele şi practicile artistice recunoscute anterior. Astfel, conform metodei relatării, operele contemporare avant-garde sunt clasificate ca opere de artă în virtutea originilor lor, iar originile sunt explicate printr-o relatare sau o genealogie. Astfel, punând accentul pe legături genetice între arta nouă şi paradigme din trecut, abordarea relatarii nu numai că diferă de Neo-Wittgensteinianism, dar evită şi problemele metodei asemănărilor de familie.

Bineînţeles că multe lucrări nu necesită expuneri genealogice aşa elaborate, poate din cauza faptului că, în multe cazuri deja înţelegem felul în care le putem plasa în tradiţie. Dar, acolo unde apare întrebarea legată de statutul de artă al unei lucrari *vis a vis* de tradiţie - aşa cum se întamplă de multe ori cu arta nouă, avant-garde – metoda autorizată de a negocia problema este relatarea istoricăă Fie că sunt înţelese implicit sau construite explicit, relatările istorice sunt mijloacele noastre pentru identificarea operelor pretendente ca membri ai categoriei de artă.

Fără indoială că unor cititori li se va parea bizară ideea că noi am categorisi obiectele (cum ar fi arta) prin relatari istorice. Aceasta deoarece obţinem modelele noastre de clasare din fizica şi chimie, unde elementele sunt grupate pe baza unor proprietaţi microfizice intrinseci, care le explică proprietaţile proiectibile. Dar nu toate clasele sunt la fel, nici macar în ştiinţă. De exemplu, speciile sunt entităţi istorice – ele sunt grupuri de organisme aranjate împreună mai mult pe baza istoriei lor comune decât pe baza asemanarilor lor intrinseci.

Motivul este faptul că speciile, prin natura lor, evolueaza arătând variaţii în toate caracteristicile lor, nu numai în cele externe. Nici o caracteristică anume nu este esenţială pentru ca un organism să fie un membru al speciei respective, indiferent cât de esenţială

este pentru stereotipul nostru asupra speciei. Originea este cea cruciala, după spusele lui Darwin.

Într-adevăr, o importantă dezbatere în ramura biologiei numită sistematică este cea între feneticieni – care propuneau un fel de specie din punct de vedere al asemănărilor aşa zis esenţiale dintre organisme – şi cladişti – care susţineau că taxonul este unificat din punct de vedere istoric prin mecanismul originii comune. In unele aspecte, această dezbatere din biologie repetă subiectele exersate de filosofia artei, inclusiv problema stabilirii proprietaţilor esenţiale ale unei categorii care evoluează, cât şi problema lipsei similarităţilor ca concept de organizare.

Bineînţeles că există şi diferenţe importante între problemele clasificării artei şi a speciilor. Acum ne referim doar la analogii între cele două. Totuşi, cladistica este vazută ca o solutie respectabilă pentru problema speciilor, şi acest lucru ne indica faptul că măcar în unele cazuri, istoria ne poate arata criteriile pentru a fi membru într-un grup. Şi dacă originea este o condiţie viabila pentru clasificarea unui organism ca membru al unei specii biologice, ar trebui să nu fie nici o problemă, măcar în principiu, cu presupunerea că şi o operă pretendentă la statutul de artă poate fi clasificată în această manieră a originii, aşa cum este explicată de tipurile de relatări istorice potrivite.

Deja am observat că nu toate obiectele pot fi clasificate prin definiţii. Sunt şi mijloace alternative. De exemplu, biologii determină membrii unei specii în funcţie de origini. Iar atunci când observam cazurile problematice în dezbaterile despre artă, ni se pare elocvent faptul că aceste dezbateri conţin relatări istorice care susţin aceste opere. Şi includerea în categoria artă pare a fi bazată pe origini, la fel ca includerea într-un grup pentru specii. În acelasi mod, şi lucrările pot fi identificate ca opere de artă prin explicarea genealogiei lor cu ajutorul unei relatări istorice.

## Relătarile istorice: avantajele şi dezavantajele lor

Analizând arifmaţia că identificarea artei este mai plauzibilă şi mai bine înţeleasă ca relatare decât ca definiţie, va trebui să spunem mai multe despre natura relatarilor implicate. Numai atunci vom putea compara avantajele şi dezavantajele acestei abordări faţa de celelalte.

Desi genul relevant de înţelegere a relatării este de multe ori doar implicit în numarul mare de situaţii în care identificăm opere de artă destul de convenţionale, el iese în evidenţa în cazurile de dispută, cum ar fi lucrările mai radicale de artă avant-garde. În astfel de ocazii, apărăm statutul de artă al unei lucrări avant-garde prin asocierea sa cu practici deja considerate artistice. Din moment ce acest gen de relatare este *istoric*, el este obligat să fie precis. Prin precizia relatării originii noii opere din tradiţie, se poate explica motivul pentru care noua operă poate fi considerata artă.

Acest mod de a proceda ne arată şi importanţa genului relevant de relatări ale identificării; ne arată unde acestea încep, şi anume la o răscruce istorică unde toţi cad de acord asupra faptului că în acel caz este vorba de practici artistice. Identificarea relatărilor trebuie să înceapă la o astfel de rascruce, deoarece chiar sensul acestui gen de relatare este de a explica statutul artistic al unei opere disputate, ca Brillo Box-ul, aratând că aceasta a apărut - şi are legături - într-un context autentic din lumea artei, printr-o serie

perfect inteligibilă de alegeri bazate pe scopuri artistice deja existente, care sunt recunoscute la rândul lor şi acceptate în lumea artelor despre care vorbim.

De asemenea, stim şi unde se termină relatările de identificare; ele se sfârsesc cu producţia sau prezentarea lucrării respective. O relatare de identificare de acest gen ne duce de la o anumită lume a artei - considerată autentică, împreună cu practicile acesteia - până la posibila intrare a unei lucrări noi în această lume, printr-o serie de pasi intermediari. Ce implică aceşti paşi?

Pentru a simplifica datele situaţiei, să luăm în considerare un caz în care lucrarea cea nouă este o producţie avant-garde revoluţionară, un film abstract în care nici o imagine nu poate fi identificată. Nu există poveste, doar un şir disjunctiv de forme, asemănătoare cu cele din lucrările lui Stan Brakhage. Unii privitori ar putea fi tentaţi să respingă lucrarea ca şi cum nu ar fi nimic altceva decât nişte secvenţe incoerente de film – în orice caz, nu artă, ar spune ei. Totuşi, putem oferi urmatoarea relatare în apărarea lucrării.

Majoritatea filmelor sunt dominate de poveşti, spuse prin imagini în mişcare. În acelaşi timp, toata lumea recunoaşte că filmul este o artă vizuală. Dar povestirea unui întreg scenariu prin imagini face adeseori spectatorii să uite dimensiunea vizuală a filmelor – suntem atât de absorbiţi în poveste încat nu dăm atenţie şi aspectului filmelor.

Pus fata în fata cu această situaţie, un artist ca Brakhage vrea să refacă atenţia audienţei către partea vizuală. Prin urmare, face filme care cer audienţei această atenţie la aspect, printr-o sustragere aproape intenţionată a tuturor celorlalte elemente la care audienţa poate fi atentă – cum ar fi naraţiunea şi elementele figurative – în filmele sale. Pentru un artist că Brakhage, aceasta este o mutare coerentă – care ramane la scopul acceptat de realizare a filmelor – în contextul artistic în care el s-a găsit.

Operând într-un context recunoscut în lumea artei, Brakhage sustine că nu există destulă atenţie pentru structura vizuală a filmelor. Este o situaţie ironică, deoarece filmul este o artă vizuală. Având la bază aceste observaţii evident inteligibile artistic, Brakhage a trecut la schimbarea situaţiei, facând filme care constrâng audienţa să acorde atenţie formei vizuale, acesta fiind un scop artistic în întregime acceptabil pentru un realizator de filme. Din acest demers au rezultat lucrări al caror statut de film sau de artă a fost pus la îndoială, dar alegerile facute de Brakhage – lipsa naraţiunii, explorarea abstracţiei radicale – au fost în mod clar alegeri rezonabile, tinând cont de contextul în care se aflau şi decizia lui de a-l schimba.

O astfel de prezentare explica motivele pentru care filmele lui Brakhage sunt artă. Ele sunt artă deoarece provin dintr-un context artistic incontestabil ca rezultatul unor motivaţii - deja acceptate de persoane informate ca fiind autentice şi artistice – cum ar fi recuperarea vizualului. Filmele lui Brakhage pot fi explicate ca o adoptare a unor acţiuni şi alternative considerate de el ca fiind niste mijloace potrivite pentru scopul său. Brakhage a ajuns la o estimare inteligibilă a contextului din lumea artei în acel moment, în aşa fel încat demersul lui catre o schimbare este în acord cu scopurile recunoscute ale practicii.

Transformând aceasta într-o relatare, putem spune: Datorită practicilor artistice ale cinematografiei dominante, Brakhage s-a îngrijorat că punerea accentului numai pe naraţiune şi pe conţinutul imaginilor mai mult reprimă decât să sporească atenţia audienţei asupra vizualului – o situaţie anormală pentru o artă evident vizuală. Din cauza acestei estimari, el s-a hotarât să schimbe situaţia. A căutat strategii artistice care ar

îndrepta atenţia audienţei catre vizualul pur, a exclus naraţiunea şi elementele figurative din filmele sale. Astfel, atenţia audienţei nu ar mai fi acaparata de acestea şi ar ramane concentrata doar pe aspectul filmului. Filmele rezultate sunt foarte diferite de cele standard, dar reusesc să refaca potenţialul vizual al mediului.

Daca această relatare este exactă din punct de vedere istoric şi dacă ne oferă cea mai bună explicaţie a filmelor lui Brackhage, nu putem decât să-i considerăm filmele niste opere de artă. În lipsa altor explicaţii mai bune – mai cuprinzatoare şi mai exacte – aceasta ne recomandă clasificarea filmelor lui Brakhage drept opere de artă. Din moment ce această prezentare este exactă din punct de vedere istoric, ce altă clasificare ar putea avea la fel de mult sens? Astfel, din punct de vedere explicativ, atunci când este exactă, o relatare istorică ne poate produce o argumentaţie solidă pentru clasificarea unei lucrari - ca filmul lui Brakhage – drept operă de artă. Într-adevar, este dificil să ne închipuim cum altfel am putea clasifica o astfel de lucrare, dacă luam în considerare detaliile unei astfel de relatari – cu presupunerea că ele sunt şi exacte din punct de vedere istoric.

Relatările de identificare sunt, deci, relatări istorice care se obligă să fie exacte, ca orice altă relatare de acest gen. Ele au un început, un mijloc şi un sfârsit. Începutul povestirii constă în descrierea unui context artistic autentic şi recunoscut. Sfarşitul este o descriere a producţiei şi/sau a prezentării unei opere pretendente la statutul de artă, iar mijlocul leagă începutul de sfârşit. Pe deasupra, mijlocul acestui gen de relatări leagă începutul de sfârşit prin urmărirea adoptării unei serii de acţiuni şi alternative. Ele îi pot arăta mijloacele potrivite unei persoane ce a ajuns la o înţelegere inteligibilă a contextului artistic-istoric descris la început, astfel încat ea poate fi determinată să îl schimbe într-un fel sau altul, în acord cu scopurile autentice ale practicii.

Conform abordării istorice, operele de artă sunt identificate prin originile lor. Spre deosebire de Teoria Instituţională a Artei, care aplică definiţii, urmarirea descendenţei este aici metoda prin care clasificăm pretendenţii drept opere de artă. Un avantaj al Teoriei Instituţionale este că accentuează importanţa înţelegerii reciproce dintre artisti şi audienţe. Dar această înţelegere este deja incorporată în abordarea istorică, deoarece şi ea presupune că artistii şi audienţele trebuie să aibă aceeaşi înţelegere: a istoriei artei, a practicilor ei şi a scopurilor şi direcţiilor care le sprijină.

În acelasi timp, abordarea istorică evită cea mai frecventă capcană a Teoriei Instituţionale – şi anume, caracterul circular. Motivul este simplu: circularitatea este un defect al definiţiilor, nu al relatărilor. O cerinţă a definiţiilor este să nu fie circulare, dar relatările de identificare propuse de abordarea istorica nu sunt definiţii. Prin urmare, ele nu pot fi acuzate de circularitate. Astfel de relatări presupun că nu se cunoaste ceva despre practicile artistice antecedente, la fel ca orice teorie a artei. Dar, deoarece conceptul de artă nu este invocat pentru a defini conceptul de artă, problema circularităţii dispare pentru metoda istorică de identificare a operelor de artă.

Abordarea istorică este diferită de Definitia Istorică a Artei şi din cauză că ea nu este o definiţie. O mare calitate a Definiţiei Istorice a Artei este că atrage atenţia catre importanţa intenţiei artistice de a promova puncte de vedere consacrate despre artă. Metoda relatării istorice este, de asemenea, sensibilă şi la elementul constitutiv al practicii artei, deoarece el poate fi o facilitare intenţionată a punctelor de vedere acceptate despre arta printre scopurile care pot ghida alegerile artistice. Brakhage intenţiona să atragă atentia asupra vizualului; Warhol îşi dorea ca opera să îi fie privită reflexiv.

Amândouă au fost puncte de vedere artistice acceptate şi au un loc important în relatările de identificare relevante.

Totuşi, spre deosebire de Definiţia Istorică, relatarea istorică nu constrange ţelurile care motivează alegerile artistice autentice să fie doar puncte de vedere artistice. Orice scop al practicilor consacrate ale creatiei artistice – nu doar promovarea punctelor de vedere artistice – poate încuraja relatările de identificare. Discutând despre Definiţia Istorică a punctelor de vedere despre artă, ne-a neliniştit ideea că sculpturile unor demoni produse pentru a înfricosa spectatorii şi a-i face să fugă nu ar putea fi artă, deoarece efectul lor exclude orice punct de vedere consacrat al artei. Însa, aceasta nu ar fi o problema pentru relatarea istorică, deoarece ea ar descoperi obiectele facute sub egida fricii, dacă aceasta ar fi un scop consacrat al artei relevante.

Pe deasupra, faptul că prin metoda relatării istorice se doreşte ca ţelurile artistice descoperite de relatările de identificare să fie scopuri "recunoscute şi durabile" ale practicii artei, se evită o altă problemă a Definitiei Istorice a Artei. Sustinătorul Definitiei Istorice parea obligat să accepte şi video-urile de amator ca artă, deoarece şi ele susţin un punct de vedere bine întemeiat istoric – aprecierea verisimilitudinii. Totuşi, din moment ce metoda relatării istorice ia în considerare scopurile din practica preponderentă, ea nu are aceleasi consecinte nefericite, deoarece, în lumea artei de astăzi, ca fapt istoric, intenţia de a promova *numai* aprecierea verisimilitudinii perceptive nu mai este un ţel recunoscut şi/sau durabil.

Metoda relatarii istorice evita unele din neajunsurile predecesoarelor ei – lucru care o pune într-o lumină favorabilă. Totuşi, ea poate avea parte şi de unele critici care au copleşit Teoria Insituţională şi Definiţia Istorică. Obiectele scoase din contextul lor istoric şi nonartistic, folosite apoi că artă, cum ar fi cârligele de pescuit ale eschimoşilor – expuse în muzeu datorită frumuseţii lor – nu vor fi considerate artă, la fel ca în cadrul Definiţiei Istorice. Dar, poate că aceste cazuri nu sunt chiar aşa de clare. Faptul că folosim unele lucruri pe post de artă – de exemplu semne de trafic pentru decorarea pereţilor – nu le transformă în nici un caz în opere de artă. Deci, se poate ca exemplele de acest gen să nu prezinte probleme nici pentru Definiţiile Istorice şi nici pentru metoda relatării istorice.

Metoda relatării istorice nu tolerează notiunea de artist solitar, la fel ca şi Teoria Instituţională. Arta este vazută ca o practică şi nou venitii intră pe baza originilor sociale – relaţiile cu predecesorii, istoria lor, obiceiurile şi scopurile recunoscute. Astfel, lucrarile produse în lumea artei unui singur individ nu sunt cuprinse în orizontul relatărilor de identificare. Este aceasta un minus al abordarii istorice?

Aici, susţinătorul abordării istorice poate da câteva răspunsuri. Primul arată cum ea susţine doar că o relatare de identificare poate fi un criteriu bun pentru clasificarea operelor de artă. Astfel, pot fi şi alte temeiuri pe care se poate face o identificare, chiar dacă relatarea istorică este metoda standard. Daca lucrarea unui artist cu adevarat solitar este artă, atunci pot fi considerate şi alte criterii excepţionale pentru clasificarea ei. Totuşi, aceasta nu ar pune la indoială faptul că relatarea de identificare – care vede artă ca o practică socială – este fără îndoială metoda noastră tipică de a stabili statutul de artă.

Acesta este un răspuns conciliant. Bineînţeles că şi susţinatorul metodei istorice poate aduce un răspuns mai solid. El ar putea sustine, la fel ca Teoria Instituţională, că posibilitatea unui artist cu adevarat solitar este maxim o ficţiune logică, din moment ce oamenii sunt sociali prin natura lor. Din punct de vedere antropologic, posibilitatea artei

asociale are probabilitatea 0. Astfel, dacă ne preocupăm cu construirea unui model al felurilor de clasificare a artei în funcţie de realitate, neglijarea cazurilor ipotetice a aşa zişilor artişti solitari nu este o problemă serioasă. Chiar şi dacă vom întalni vreodată acest caz al omului de trib neolitic, vom considera edificiul său de piatra mai degrabă enigmatic decât artistic. Îl vom considera cel mult proto-artă, dar dacă vom fi incapabili să îl situăm în contextul oricărei practici sociale, va deveni incomod pentru noi să îl privim drept un exemplu de artă.

Dezbaterea asupra credibilităţii acestor argumente în favoarea abordării istorice rămâne deschisă. Există, însă, o altă posibilă problemă cu abordarea istorică, care merita discutată. Am început acest capitol aratand că problema identificarii artei a fost o problemă urgentă pentru filosofia secolului douăzeci, din cauza cascadei de genuri noi de artă – cea avant-garde pe de-o parte şi cea din alte culturi, ca arta triblă pe de alta parte. Metoda relatării istorice este potrivită pentru analiza inovaţiilor avant-garde, după cum am vazut. Dar arta tribala?

La prima vedere, nu apare nici o problemă. Artele tribale au propriile lor tradiţii şi identificarea unui candidat pentru includerea într-o tradiţie poate avea loc pe baza relatării istorice, la fel ca în cazurile familiare. Dar poate că acest raspuns ignoră o problemă mai profundă – şi anume, cum poate cineva din afara tradiţiei respective să stabilească faptul că acea tradiţie ar fi o practică artistica? Dacă aceasta este o traditie artistică, modelul relatarii poate fi aplicat. Dar cum putem şti dacă acest model este disponibil şi pentru traditiile acestea straine?

În astfel de cazuri, trebuie să căutăm alte motive decât cele ale relatării, pentru a putea considera traditia straină ca fiind artistică. Cele mai potrivite locuri pot fi cele mai vechi stadii cunoscute ale traditiei străine. Daca practicile tradiţiei străine (uneori numite protosisteme) din aceste stadii au aceleaşi funcţii – reprezentarea, decorarea şi semnificaţia – în societăţile respective, ca cele de la bazele culturii noastre, atunci avem temeiurile necesare pentru a privi traditia straină că pe o practică artistică. Odată ce considerăm primele stagii ale unei tradiţii străine ca fiind practici artistice, putem identifica contributiile urmatoare ca opere de artă prin urmarirea descendenţei din predecesorii lor artistici.

Dar această solutie la problemă ne cere uneori o suplimentare a metodei istorice de identificare cu o analiză funcţională a rolului unor anumite practici în culturile straine. Aceasta înseamnă că nu am adus nici macar un răspuns la întrebarea despre felul în care identificam operele de artă. Este aceasta o problemă?

Susţinatorul metodei istorice poate raspunde “nu”. Recunoaşterea faptului că uneori, dar numai uneori, recurgem la analiza funcţională ne arată doar că relatarea istorică nu este singura strategie pe care o folosim pentru clasificarea artei, dar este consistentă cu afirmarea faptului că relatarea este mijlocul nostru principal de identificare a artei. Relatarea istorica nu sufera un colaps, devenind analiză funcţională, deoarece analiza funcţională poate avea sens doar în cazul protosistemelor. Nu urmărim analogii funcţionale între arta aborigenilor şi postmodernism; facem doar comparaţii la nivelul stadiilor timpurii ale celor doua tradiţii. Faptul că folosim mai mult decât o singură metodă reflectă complexitatea fenomenului. Ar fi frumos să avem un singur răspuns pentru problema identificarii artei, dar, din moment ce datele sunt prea complexe, nu trebuie să lasăm această dorinţă pentru un singur răspuns să puna adevarul în ceaţă.

Pe de alta parte, susţinătorii unor alte puncte de vedere, cum ar fi Teoria Instituţională şi Definiţia Istorică a Artei, pot spune că abordarea lor mai economica în identificarea artei este o calitate notabilă. Ei sustin că – toate lucrurile fiind egale – un singur raspuns este mai bun decât unul mixt. Dar sunt toate lucrurile egale? Daca metoda relatarii istorice nu este la fel de economică, oare aceasta aparentă dificultate cântareste mai mult decât avantajele oferite?

Aceste avantaje includ furnizarea unui mod de a identifica arta fără a adopta o definiţie controversată a acesteia. Găsirea unei definiţii satisfacatoare s-a dovedit a fi o întreprindere derutantă. Asta nu înseamna că arta nu poate fi definită, dar, deşi nimeni nu a fost capabil să reuşeasca această definire, e puţin probabil ca de-a lungul timpului noi să fi clasificat arta cu o definiţie esenţială. Este aproape sigur că folosim o alta metodă. Metoda relatarii istorice, uneori anexata cu analiza funcţionala a protosistemelor pare cea mai plauzibilă metodă la îndemană. Este în mod clar superioară metodelor nondefiniţionale alternative, cum ar fi metoda asemanarilor de familie.

De asemenea, aşa cum am observat, avant-garde-ul a fost o problemă continuă pentru filosofiile artei. Multe teorii faimoase – inclusiv teoria reprezentării, teoria expresiei, formalismul şi teoriile estetice – au fost distruse de inovaţiile avant-gardei. Prin comparaţie, metoda relatarii istorice nu are aceste probleme; ca procedură de a identifica arta, ea este bine construită pentru a incorpora mutaţiile avant-gardei în evoluţia continuă a artei. Sunt, bineînţeles, şi alte abordari de identificare a artei – inclusiv Teoria Institutionala – care sunt receptive faţa de experimentele avant-garde, dar metoda relatării istorice evită multe dintre criticile problematice suferite de abordările concurente.

Nu susţinem că metoda relatării istorice este singura variantă pentru rezolvarea problemei identificarii artei. Ea este un punct de vedere printre multe altele examinate pe parcursul acestei carţi. Calităţile şi defectele sale trebuiesc comparate cu cele ale unei game largi de abordari rivale. Reflecţia critică asupra acestor alternative ramane la latitudinea cititorului, care poate descoperi propriile sale soluţii pentru această problemă apreciind complexitatea lor.

## Rezumatul Capitolului

Întrebările asupra problemei identificării operelor de artă sunt esenţiale pentru filosofii artei. Nu am şti sum să răspundem la artă în mod corespunzator fără o modalitate de a o identifica. De exemplu, răspundem la Ulysses interpretându-l, pe când nu ne interpretam cuptorul. De unde stim că Ulysses aparţine unei categorii care necesita interpretare, pe când cuptoarele nu? – o motivaţie în plus pentru problema identificarii operelor de artă.

În capitolele precedente, am urmarit mai multe încercări de a rezolva aceasta problemă, cum ar fi: teoria reprezentarii, neo-reprezentaţionalismul, teoria expresiei, formalismul, neoformalismul şi teoriile estetice ale artei. Fiecare dintre aceste proceduri încearca să explice cum identificăm operele de artă producand o definiţie cuprinzatoare a întregii arte, prin condiţii necesare şi suficiente. Aceste teorii presupun că noi identificam operele de artă pe baza genului de teorie sau definiţie esenţială pe care ele o reconstruiesc în mod explicit.

Si totuşi, toate aceste definiţii contin o greseală intr-un fel sau altul. Văzând ca abordarea definiţiei esuează în repetate rânduri sa rezolve problema identificării artei, un

grup de filosofi din anii 50 au luat in calcul posibilitatea ca arta nu poate definită, si ca noi identificăm operele de artă fara a recurge la definiţii. Numiţi Neo-Wittgensteinieni, acesti filosofi susţineau că arta nu poate fi definită esentialmente deoarece este un concept deschis si că noi identificăm arta pe baza asemănărilor de familie.

Abordarea Neo-Wittgensteiniană a fost extrem de influentă aproape doua decenii, până când filosofii au început sa creadă, treptat, că argumentele neo-wittgensteiniene nu sunt chiar aşa de convingatoare cum pareau la început. Argumentul conceptului deschis sustinea că arta nu poate fi definită esenţialmente deoarece orice definiţie de acest gen ar fi incompatibila cu inovatia artistică. Totusi, filosofi ca George Dickie au putut produce definiţii ale artei, cum ar fi Teoria Institutională, ce arată că se pot propune condiţii necesare si suficiente pentru statutul de artă, care sa fie compatibile cu cel mai mare orizont posibil al experimentarii artistice. Pe deasupra, criticii au demonstrat si că metoda asemănarilor de familie era prea lesnicioasă – pe scurt, ea ar produce rezultatul nesatisfăcător că orice este artă.

Eşuarea Neo-Wittgensteinianismului a dus la reluarea încercărilor de a defini arta esenţialmente. În momentul de faţă, există o mare varietate de astfel de teorii. Două dintre cele mai cunoscute sunt Teoria Institutionala a Artei si Definiţia Istorică a Artei. Acestea sunt puncte de vedere sofisticate care ne atrag atenţia asupra elementelor importante din negocierea noastră cu operele de artă. Totuşi, ambele teorii sunt foarte controversate si au fost supuse la critici puternice. Astfel, se pare ca ne aflăm într-o poziţie în care nu exista o definitie a artei dovedită a fi adecvată.

Dar dacă nimeni nu poate articula o definiţie satisfăcătoare a artei, este puţin probabil ca noi sa identificăm operele de arta printr-o definiţie esenţială. Dacă am fi acaparaţi de o astfel de definiţie, de ce ne-ar fi asa greu sa o extragem? Şi pe deasupra, multe dintre conceptele noastre nu sunt guvernate de definiţii esenţiale. De ce să presupunem că arta este?

Acest gen de gândire încurajează ipoteza că nu am putea identifica arta cu ajutorul unei definiţii esentiale, ci prin altă metodă, cum sugera Neo-Wittgensteinianismul. Această metodă nu poate fi cea a asemănărilor de familie, dar poate că este şi altă alternativă.

Alternativa pe care am explorat-o în ultima parte a acestui capitol pune accentul pe importanţa relatării istorice în identificarea artei. Ea propune ideea că aceste relatări – numite relatări de identificare – sunt modalitatea de identificare, mai degrabă decat modelul definiţiilor. Această abordare evită mai multe probleme ale predecesoarelor, inclusiv Neo-Wittgensteinianismul, Teoria Instituţionala si Definiţia Istorică a Artei. Rămâne deschisă întrebarea dacă aceasta a rezolvat problema felului în care identificăm operele de artă.

Cititorii pot descoperi critici ale metodei relatării istorice care nu au apărut înca în literatură, şi ei vor trebui să cântarească avantajele acesteia pe lângă toate celelalte abordări analizate în această carte. Poate că unii vor ajunge la concluzia că una din teoriile mai vechi ale artei, sau o combinaţie de teorii prezintă niste moduri de investigatie mai promiţătoare decât relatarea istorică.

Sau, poate că cititorul nesatisfăcut cu nici una din aceste variante va fi motivat să construiască propria sa abordare asupra acestui subiect. Nu ar putea fi decât ceva pozitiv. Ar însemna că această carte şi-a atins scopul, dacă şi-a echipat cititorii cu idei, tehnici si

un simţ pentru complexitatea problemelor care să fie suficient pentru a se descurca singuri. Bon voyage!

Traducători (în ordinea capitolelor) :

Capitolul I – Nazarie Alexandra – CSM, an II
Capitolul II – Stoica Oana – CSM, an II
Capitolul III – Adam Fausta – Modă, an II

Capitolul IV – Tănase Bianca – Modă, an II
Capitolul V – Teler Mădălina – CSM, an II